Il volume comprende sia una raccolta di studi sull'arte e la cultura del '600 e '700, con numerosi documenti inediti, sia gli Atti del Seminario Scientifico «Il Barocco in Sicilia tra conoscenza e conservazione: problemi di metodo»
(Siracusa, 10-12 dicembre 1982).

In corso di pubblicazione nella stessa serie
L'ULTIMO CARAVAGGIO
E LA CULTURA ARTISTICA
A NAPOLI,
IN SICILIA E MALTA
a cura di
Maurizio Calvesi
coordinamento di
Lucia Trigilia

Statua di San Paolo
di Ignazio Marabitti (1754)
Sacrato della Cattedrale di Siracusa
(Foto di A. Privitera)

Barocco in Sicilia
Serie diretta da
Marcello Fagiolo
1

Il volume è stato pubblicato con il contributo dell'Amministrazione Comunale di Siracusa

Centro Internazionale di Studi sul Barocco in Sicilia

IL BAROCCO IN SICILIA

tra conoscenza e conservazione

Contributi di

Santi L. Agnello, Eugenio Battisti, Giuseppe Bellafiore, Salvatore Boscarino, Francesco Brugnò, Howard Burns, Liliane Dufour, Marcello Fagiolo, Emanuele Fidone, Jörg Garms, Simonetta La Barbera, Giuseppe La Monica, Diana Malignaggi, Mario Manieri Elia, Gloria Martellucci, Henri Raymond, Marina Russo, Giovanna Susan, Lucia Trigilia, Giuseppe Voza

EDIPRINT

Centro Internazionale di Studi sul Barocco in Sicilia
Palazzo del Senato
96100 Siracusa

Finito di stampare nell'aprile 1987 presso la Tipolitografia PRIULLA - Palermo

*Con sommo piacere l'Amministrazione Comunale di Siracusa ha concesso il suo patrocinio per la pubblicazione del primo volume dell'*Annuario *del Centro Internazionale di Studi sul Barocco in Sicilia, volume che segna un importante avanzamento nel campo della conoscenza e della valorizzazione del patrimonio del Barocco siciliano.*
Come Ente Promotore e Fondatore del Centro, il Comune di Siracusa ha inteso sostenere un'opera che, ampliando i confini della ricerca e degli studi, sia garanzia di un basilare supporto conoscitivo per la conservazione e la tutela di un patrimonio di cui la Sicilia è particolarmente ricca.
È dalla corretta valorizzazione dei suoi Beni Artistici e Storici ch'essa può attendersi cospicui sviluppi anche economici e turistici, ma è necessario operare attraverso un parallelo sviluppo culturale che passi per le Istituzioni.
Per queste e per altre ragioni il Comune di Siracusa ha contribuito alla crescita anche editoriale del Centro Internazionale di Studi sul Barocco in Sicilia, Istituto di Alta Cultura, che opera assiduamente con rigore scientifico e riconoscimenti unanimi da parte del mondo universitario e degli Istituti di ricerca nazionali e internazionali.

FAUSTO SPAGNA
Sindaco di Siracusa
Presidente del Centro Internazionale di Studi sul Barocco in Sicilia

Premessa

L'attuale rinnovato interesse per l'arte e la cultura dell'età barocca, con il conseguente rilancio degli studi, ha contribuito nel corso degli ultimi anni alla realizzazione di una serie di importanti iniziative. Tra queste siamo orgogliosi di annoverare oggi la istituzione a Siracusa del Centro Internazionale di Studi sul Barocco in Sicilia.

Nato dall'esigenza di costituire nell'isola un polo di riferimento privilegiato per gli Enti locali interessati alla promozione e valorizzazione del patrimonio del Barocco siciliano, e qualificandosi inoltre come fulcro di raccolta di risorse scientifiche e di sforzi intellettuali volti principalmente alla ricerca sistematica e multidisciplinare, il Centro intende contribuire nei modi più opportuni al rilancio degli studi sull'età barocca.

La rivalutazione complessiva dell'arte del Seicento è un fenomeno relativamente recente in Italia, frutto di illuminanti interpretazioni e pazienti ricerche di studiosi che, nell'ultimo mezzo secolo, hanno contribuito alla sistemazione critica del Barocco italiano e avviato la ricerca sulle opere ritenute più significative ai fini della sua comprensione.

Tuttavia, nonostante le «grandi interpretazioni globali del Barocco», che hanno privilegiato soprattutto lo studio dei «centri» come «laboratori» ovvero luoghi principali di teorizzazioni e di esportazioni di un notevole patrimonio di exempla, idee e modelli, resta tutt'ora aperto, e nei casi più fortunati solo avviato, il problema della moltitudine dei fenomeni regionali, ritenuti troppo spesso «periferici» e «provinciali», e ancor di più il problema delle aree cosiddette «minori», dello studio dell'ambiente urbano come summa e compendio di storia, cultura, arte, natura, arredi, immagini, segni.

L'universo del Barocco, nelle sue innumerevoli diramazioni, va esplorato secondo le prospettive di una rigorosa ricerca storica «a tappeto», che correli continuamente il fenomeno artistico con l'insieme dei fenomeni religiosi, politici, economici, sociali, filosofici.

Nell'attuale momento storico il dibattito sull'arte e l'architettura del Seicento in Italia può dirsi più che mai fervido e stimolante grazie anche alla politica di rilancio *culturale compiuta negli anni ottanta.*

Tra le numerose e producenti iniziative è doveroso, oltre che gradito, ricordare il Programma Nazionale Arte e Cultura nell'Italia del Seicento, *promosso dal Ministero per i Beni Culturali e Ambientali e dall'Accademia Nazionale dei Lincei, coordinato da Marcello Fagiolo.*

Proprio nell'ambito di questo importante piano nazionale il Centro Internazionale di Studi sul Barocco in Sicilia ha posto le sue basi grazie alla illuminata promozione del Comune di Sira-

cusa, d'intesa con l'Amministrazione Provinciale e la Camera di Commercio.
Il suo inserimento in un circuito stabile di interscambio con il mondo culturale e scientifico nazionale e internazionale pone senz'altro prospettive di sviluppo nel segno della ricerca storica.
*Come necessaria premessa all'occasione offerta per la pubblicazione di questo volume è a tal punto opportuno chiarire che l'*iter *di promozione del Centro di Studi ha attraversato, nel corso di alcuni anni — dal 1980 al 1984 — una serie di tappe indispensabili; tra queste ricordiamo il Seminario Scientifico e Organizzativo svoltosi a Siracusa nel dicembre 1982 sul tema* Il Barocco in Sicilia tra conoscenza e conservazione: problemi di metodo.
L'iniziativa, concepita anche come «Assemblea Costituente» del Centro di Studi, era promossa dall'Assessorato ai Beni Culturali del Comune di Siracusa, d'intesa con l'Assessorato ai Beni Culturali e Ambientali della Regione Siciliana, con il Ministero per i Beni Culturali e Ambientali e con l'Accademia Nazionale dei Lincei; si avvaleva della collaborazione di autorevoli studiosi italiani e stranieri — Santi L. Agnello, Giuseppe Bellafiore, Eugenio Battisti, Salvatore Boscarino, Howard Burns, Jörg Garms, Marcello Fagiolo, Mario Manieri Elia, Giuseppe La Monica — invitati a dare un contributo conoscitivo sul tema del Barocco in Sicilia, non disgiunto da un apporto metodologico richiesto dal particolare momento di fondazione e di strutturazione del Centro di Studi.
Risulta oggi necessario almeno elencare sinteticamente alcune delle proposte più stimolanti emerse nell'ambito del dibattito tra studiosi, tecnici ed esperti durante i lavori del Seminario Organizzativo: importanza del reperimento di finanziamenti regionali (S.L. Agnello); possibilità di un riferimento alla Legge n. 80 del 1977 che prevede Centri Regionali per il Catalogo e il Restauro (G. Bellafiore); possibilità di un Consorzio *con altre Istituzioni associate e importanza di un collegamento con altre Istituzioni nazionali e internazionali quali il Centro Andrea Palladio di Vicenza, il Courtauld Institute o il Warburg Institure di Londra (H. Burns); opportunità di servirsi di un sistema bibliografico computerizzato, di una banca dati aggiornata, di laboratori e di un archivio fotografico; possibile collegamento con gli istituti universitari siciliani e con il Corso di Laurea sui Beni Culturali dell'Università di Reggio Calabria (E. Battisti); importanza dello studio di tematiche di ricerca per la programmazione di Corsi, Convegni, Seminari; necessità sia di scavi documentari e d'archivio, sia di nuove interpretazioni; auspicabile ruolo non solo scientifico ma anche di intervento consultivo sul piano operante; possibile collegamento con il Formez (M. Manieri Elia); necessità di avviare un* Corpus *di pubblicazioni, riviste, collane, annuari, del Centro di Studi (M. Fagiolo); possibile istituzione di Corsi di riqualificazione dei mestieri artigiani (V. Cazzato); importanza dello studio di una* guida *del Barocco*

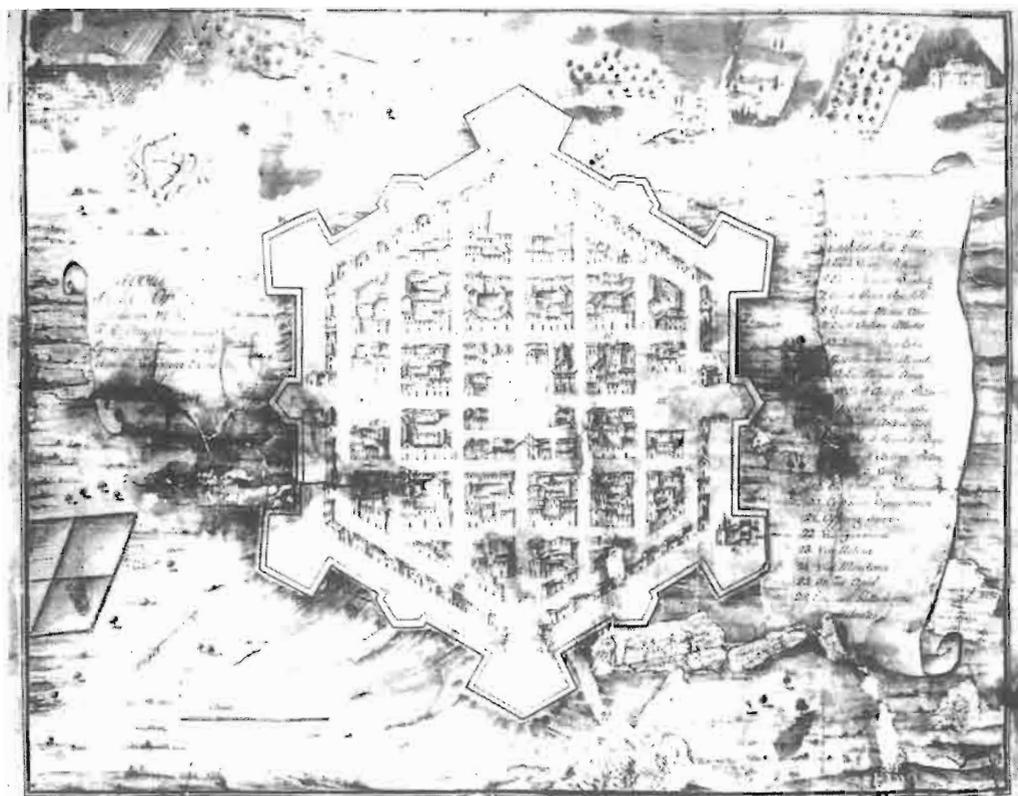
siciliano; opportunità di realizzare rilievi e censimenti degli edifici e delle opere da restaurare (L. Trigilia).
Questo volume, legato principalmente all'esigenza di fornire una testimonianza delle relazioni nazionali e internazionali e dell'attività svolta nell'ambito del Seminario Scientifico-Organizzativo del 1982, oggi si qualifica anche come primo numero dell'Annuario del Centro di Studi dal titolo «Barocco in Sicilia», che vuol essere una rassegna di contributi interdisciplinari di autori vari, sull'arte, la cultura, la storia e le immagini del Seicento e del Settecento siciliano, con apposite sezioni dedicate ai documenti inediti e ai rilievi architettonici. I testi pubblicati spaziano dalle arti maggiori alle minori e all'effimero, con l'utilizzazione di metodologie differenti, dove possibile improntate sullo studio paziente e lo scavo documentario e filologico.
Sono stati privilegiati temi e aree di ricerca finora inesplorati o solo in parte approfonditi, nell'intento di fornire una prima panoramica anche delle micro-storie, *dei fenomeni artistici, delle personalità artistiche. I saggi presentati nell'Annuario si porranno come tessere indispensabili per ricostruire, con l'apporto di tutte le storie possibili e con l'utilizzazione di tutti gli elementi disponibili, documentari, cartografici e iconografici, il mosaico complessivo della cultura del Seicento siciliano nei suoi aspetti più significativi ma anche talvolta poco esplorati: la storia dei rapporti con il «centro» o i «centri» e le capitali del Barocco italiano ed europeo; la storia dei grandi monumenti e delle città maggiori, ma anche quella dei monumenti e delle città minori; le cause sociali, storiche ed economiche della «specificità» dell'ambiente urbano; i determinanti rapporti con il mondo politico, culturale e religioso della Spagna del Seicento; i diversi e coincidenti programmi politici e di potere del Governo spagnolo e della Chiesa; la condizione di «periferia» rispetto a un «centro» assente, lontano e che tuttavia consente una progettualità libera dai grandi modelli; le ragioni che consentono il manifestarsi di forme in piena libertà all'interno di un sistema politico assolutistico; tutti quegli elementi anche irrazionali — il capriccio, l'esoterismo, la magia, l'astrologia, l'illusionismo, che alimentano certe forme espressive tipicamente locali di* trasgressione *libera, vivace, creativa, popolare; le cause molteplici che determinano il massiccio fenomeno delle nuove fondazioni tra Cinquecento e Seicento; la vita di Palazzo o dei Palazzi della nobiltà siciliana, e così via.*
È chiaro da questi argomenti che si potrebbe continuare a lungo, e non basterebbero pagine e pagine, a enucleare temi di ricerca, individuare aree di studio, programmare attività scientifica e di scambi culturali. Questo fatto sta chiaramente a dimostrare l'importanza dei compiti del Centro di Studi, lanciato lungo una via certamente faticosa e irta di difficoltà ma in una direzione di ottimismo, forse poco meridionale, e tuttavia, crediamo, alla fine vincente.

Questo almeno è l'auspicio mio e degli altri studiosi che fanno parte del Comitato Scientifico del Centro di Studi.
Vorremmo, prima di concludere, ringraziare quanti ci hanno sostenuto e incoraggiato a proseguire con il loro prezioso apporto di conoscenza e di esperienza: Giulio Carlo Argan, Cesare Brandi, Oreste Ferrari, Paolo Portoghesi, Werner Oechslin, Arnaldo Venditti.
Un ringraziamento non può non andare a coloro che istituzionalmente hanno patrocinato il Seminario del 1982: il Sindaco di Siracusa, l'Assessore ai Beni Culturali del Comune di Siracusa, l'Assessore ai Beni Culturali e Ambientali della Regione Siciliana, il Direttore Generale per le Relazioni Culturali del Ministero per gli Affari Esteri, il Direttore dell'Ufficio Studi del Ministero della Pubblica Istruzione, il Direttore dell'Ufficio Studi del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, il Direttore Generale per i Beni Librari e gli Istituti Culturali del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, e infine l'Accademia Nazionale dei Lincei.
Un riconoscimento particolare, inoltre, ci è gradito rivolgere, per l'alta opera di promozione e fondazione del Centro di Studi, al Comune di Siracusa — che fin dal 1980 promuoveva e costituiva il Comitato Siciliano per le Celebrazioni di Arte e Cultura nell'Italia del Seicento — *all'Amministrazione Provinciale e alla Camera di Commercio di Siracusa, Enti fondatori.*

Lucia Trigilia

La riedificazione di Avola, Noto e Lentini. «Fra' Angelo Italia, maestro architetto»

Liliane Dufour, Henri Raymond

Il presente intervento che dedichiamo a Fra' Angelo Italia, fa parte di una serie di ricerche avviate da qualche anno sulla ricostruzione della Val di Noto dopo il terremoto del 1693. Tali ricerche hanno avuto soprattutto lo scopo di comprendere quale sia stato il rispettivo ruolo dell'urbanistica e dell'architettura nella ricostruzione[1]. La nostra preoccupazione non è dunque di attribuire un determinato edificio a un architetto, ma spiegare perchè quel determinato edificio esiste e quale sia il suo ruolo nello spazio urbano; abbiamo perciò rivolto particolare attenzione ai rapporti tra società e spazio costruito.
Una nuova corrente di idee tenta da qualche anno di riprendere le tesi già sostenute da A. Hauser nella sua storia sociale dell'arte[2]. Nonostante ciò le esigenze di scientificità hanno fatto sì che oggi alcuni ricercatori si siano prima accertati del carattere concreto del rapporto tra l'opera d'arte e la sua committenza[3]. Per quanto ne sappiamo, questi lavori non hanno ancora suscitato in Italia l'interesse che essi meritano: le ragioni a nostro avviso sono dovute al fatto che qui le esigenze della produzione intellettuale sono tali da privilegiare le caratteristiche strutturali di una società per trarre da esse la chiave di lettura della produzione artistica, anzichè i bisogni di un gruppo sociale limitato (come avviene nella maggior parte dei casi soprattutto quando si parla di una società locale[4].
Siamo perciò abbastanza lontano dalle ammirevoli opere di filologia monumentale il cui fine è al contrario di mostrare i nessi intellettuali che uniscono l'architetto all'architettura. Gli studi sulle società locali presentano invece il vantaggio di insistere sul carattere circostanziale e dell'urbanistica e dell'architettura. Lo studio di un sito e delle precise circostanze dell'elaborazione di una pianta di città, la sua attuazione, consentono di evitare con tutta probabilità le generalizzazioni, che ben sappiamo non estranee alla storia dell'urbanistica. In un certo senso le ricerche come quella che presentiamo che con fatti concreti contraddicono alcune generalizzazioni, ci consentono senza dubbio a loro volta di proporre altre generalizzazioni più precise e chiarificanti.
L'occasione di questo contributo è stata la scoperta dei documenti che illustrano nei particolari la ricostruzione della «terra» di Avola dopo il terremoto, particolari che evidenziano il ruolo determinante di Fra Angelo Italia, gesuita, architetto e qualche volta ingegnere. L'esistenza di piante all'alba della ricostruzione è confermata da numerosi documenti, ma la maggior parte di queste piante mancano oggi e si può dire che il rapporto tra di esse e il paesaggio urbano barocco, costituisce purtroppo ancora una

1

sorta di enigma. Infatti è solo verso la prima metà del XVIII secolo che questa architettura comincia a produrre i suoi effetti. Nel volume dedicato all'architettura di Noto[5], tutta l'attenzione è incentrata sulla scenografia urbana; questa stessa parola è tutto un programma e vien quasi da chiedersi chi pensa alla scena mentre gli scenografi operano? Questo iato tra l'urbanistica barocca e la sua architettura non è certo sfuggito a quanti hanno scritto sulla Sicilia barocca; tra coloro che privilegiano l'intervento militare sullo spazio e coloro che attribuiscono alle forme urbane le virtù del dispotismo illuminato, la scelta non è per il momento nè motivata nè sufficientemente informata.
È nostra ambizione perciò dare un contributo al dibattito in corso poichè tra l'urbanistica e la società barocca, la relazione profonda resta ancora da stabilire.

1. *Fra' Angelo Italia architetto*

Se l'opera di Angelo Italia architetto comincia ad esserci meglio nota, la sua vita e la sua formazione rimangono ancora avvolte nel mistero[6]. Tra la sua nascita, l'8 maggio 1628 a Licata, ed il momento in cui entra nella Compagnia di Gesù, il 3 ottobre 1671, ben poco conosciamo e scarsi sono i documenti. Di suo padre, maestro Francesco d'Italia (probabilmente maestro muratore), sappiamo che ottiene nel 1623 l'incarico di *«conzare et limpiare la fontana di Licata»*[7]. Dalla sua dichiarazione nei «Riveli di beni ed anime» del 1636, si evince che la famiglia Italia, pur agiata, non era facoltosa e può dunque ritenersi che il giovane Angelo abbia imparato l'arte attingendo all'esperienza paterna[8]. Non figura del resto nelle liste degli ecclesiastici di Licata nel 1651, né tra i secolari, né tra i regolari, circostanza che avrebbe potuto evidenziare una formazione acquisita da religioso come numerosi architetti di quel tempo[9]. Comunque sia, Angelo Italia decide all'età di 43 anni di entrare nella Compagnia di Gesù a Palermo come *«Novitius coadiutor, architectus et sculptor»*[10].

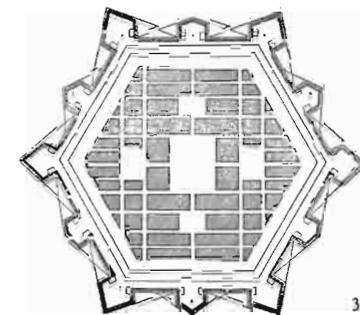
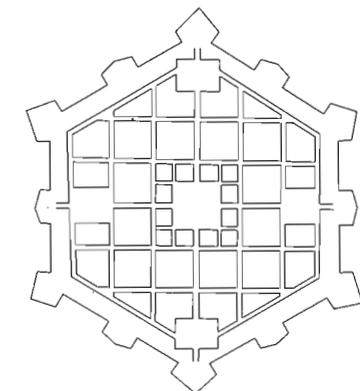
1 - AVOLA. *Pianta originale del Guttadauro, 1756 (A.S.N. A.P.) (Inedita).*

2 - S. LE PRESTRE DE VAUBAN. *Progetto di città bastionata esagonale.*
3 - P. CATANEO. *Schema di città bastionata esagonale.*

2

3

4

La sua prima apparizione, di cui abbiamo certezza sulla scena dell'architettura, è il progetto della Matrice di Palma di Montechiaro nel 1666, anche se gli si attribuisce, con buona probabilità, il progetto della Chiesa di Sant'Angelo, santo patrono di Licata nel 1652[11]. Dal 1671 sino alla sua morte, avvenuta a Palermo il 5 maggio 1700[12], egli si occupa prevalentemente della costruzione della Chiesa di San Francesco Saverio e della Casa di Terza Probatione annessa[13]; non è però la sua sola occupazione, nel frattempo egli dirige altri cantieri. Lo troviamo a Messina nel 1672 e 1686[14] a seguire i lavori della Chiesa di San Francesco Saverio, a Mazzara nel 1673, 1675 e 1682 a realizzare il suo progetto per la Chiesa del Nuovo Collegio fondato nel 1671[15]. Si occupa successivamente del progetto della Chiesa del Nuovo Collegio di Polizzi, fondato nel 1681 e lo ri-

4 - AVOLA. *Pianta del probabile progetto. (B. Huet).*

5 - AVOLA. *Pianta. Disegno non firmato e non datato, presumibilmente della fine del Seicento. (A.S.N. A.P.) (Inedito).*

troviamo negli anni 1681, 1683 e 1684, a dirigerne i lavori[16]. Si reca più volte a Mazzarino, negli anni 1679, 1685, 1688 e 1692; e lì lo troviamo quando Carlo Carafa, principe di Butera si insedia in quei feudi, meditando di fondare un nuovo Collegio di Gesuiti, progetto che diventerà realtà nel 1694[17]. Si può supporre da questi numerosi soggiorni a Mazzarino che Angelo Italia abbia, se non progettato il Collegio, almeno partecipato alla sua elaborazione. Alle altre opere già note dell'Italia si deve aggiungere infine la pianta della Matrice di Avola[18] e il lazaretto di Messina[19].

Nel 1693 è ormai diventato l'architetto ufficiale della Compagnia di Gesù in Sicilia, ha la sua residenza stabile a Palermo, spostandosi però da un cantiere all'altro non solo per realizzare i suoi progetti ma anche per rendere le sue consulenze. Niente di strano quindi che si ricorse a lui per la ricostruzione di Avola, Noto e Lentini e che sia stato anche chiamato a Siracusa e Catania, consentendogli di aprire un capitolo nuovo nella storia dell'urbanistica siciliana.

2. Il lavoro di Fra' Angelo Italia ad Avola

L'avventura della ricostruzione comincia per Fra' Italia a Palermo: è lì infatti che viene avvicinato dai rappresentanti del Duca di Terranova, feudatario di Avola e residente in Spagna[20]. Il procuratore, Principe di Santa Flavia e il Consigliere Don Antonio Ibanez, a seguito di un drammatico resoconto delle condizioni in cui versava Avola colpita dal sisma, decidono di mandare *«il fratello Angelo Italia della Compagnia di Gesù, maestro architetto, per osservare il sito più opportuno e l'aria più salubre per la reedificatione della nuova città»*[21].
Si tratta perciò della richiesta di collaborazione di un «esperto» per ricostruire la città in un nuovo sito, ritenutosi infatti *«impraticabile»* il vecchio arroccato sulla montagna[22]. L'incarico viene formalizzato alla presenza di un notaio il 26 febbraio 1693 a Palermo ed è richiamato in un atto notarile stipulato ad Avola il 16 marzo[23]. Se sottolineamo queste date, è soprattutto per far cogliere la rapidità con la quale reagisce l'Amministrazione Terranova, non solo nell'invio di soccorsi in denari ma anche nell'organizzare la ricostruzione nel migliore dei modi[24].
Vi fu perciò sicuramente un incarico, ma contrariamente a Grammichele, esso non proveniva da un Grande del Regno, ma da un semplice amministratore, che pure aiutato da un consigliere, non poteva certo essere annoverato tra gli illuministi o preilluministi del suo tempo[25]. Quando si affronta il problema della ricostruzione della Val di Noto, ci si lascia facilmente prendere da eccessi interpretativi: le forme urbane appaiono a prima vista come la incarnazione di altrettante idee nuove, e portano a considerare quell'insieme come un solo e vasto progetto. Si è incoraggiati dal fatto che il Duca di Camastra è apparso come il grande artefice della ricostruzione con l'aiuto e

«dictamen» dell'ingegnere Grunembergh, e gli studiosi sono stati tentati di vedere la sua mano in tutte le operazioni urbane[26]. Se i documenti d'archivio ci portano alcuni elementi di certezza, quanto all'attribuzione di certe piante ad Angelo Italia — benchè le sue teorie non siano conosciute — ne sappiamo abbastanza per dare alla sua praxis la forma di una urbanistica di cui certo l'Italia non aveva la esclusiva.

L'architetto arriva ad Avola il 13 marzo, accompagnato dal *«Maestro Antonio Vella, Capomaestro di detta nuova reedificatione»* e dopo aver studiato tutto il territorio *«in seggia»*, la sua scelta cade sul feudo Mutube, proprietà del Comune[27]. Sin dal 22 marzo gli operai sono già al lavoro *«per situare la nuova città»*, alla presenza di Angelo Italia che lascerà Avola agli inizi di aprile. Il 27 aprile le fondazioni della città sono definite e l'evento viene solennizzato dalla benedizione vescovile[28]. Il ruolo dell'ingegnere è finito, comincia quello del capomaestro.
Analizzando la scelta del nuovo sito di Avola, tratteremo delle diverse opinioni che con tutta evidenza tengono conto del modello vitruviano, e interrogandoci sulla «forma urbis» proposta dall'Italia, vengono in mente certi paragoni eruditi tra questa pianta e i Trattati di architettura. Ma il nostro problema è di sapere come sono andate le cose nella realtà e quali sono state le difficoltà incontrate dall'architetto.

3. La città retorica

Non si tratta in questo caso di fare nuove generalizzazioni, ma di evidenziare i motivi che potevano portare le autorità locali a usare argomentazioni vitruviane per giustificare le loro operazioni urbanistiche. Abbiamo ritrovato questi argomenti in tutti i resoconti giustificativi e faremo l'ipotesi che, non soltanto essi servivano da argomentazione per giustificare delle scelte già ampiamente dibattute, ma quelle scelte facevano anche parte della fisica e della fisiologia dei luoghi che di fatto, non sono cambiate da Vitruvio in poi: dei quattro elementi distinti nella fisica classica, noi ritroviamo l'aria, l'acqua e la terra come elementi determinanti di una scelta[29]. Il problema dell'aria e della salubrità è il presupposto indispensabile e ritenuto come uno dei fini da raggiungere per la scelta di un nuovo sito: *«per osservare il sito più opportuno* e *l'aria più salubre per la reedificatione della nuova città»*[30].
La salubrità del nuovo sito è confermata del resto da Francesco Di Maria e anche da Vito Amico, che lodano insieme il fatto che il borgo sia ben ventilato senza tuttavia essere esposto ai venti dominanti[31]; situazione ideale questa, quando si pensa che al tempo, l'aria era considerata fonte di propagazione delle pestilenze[32]. Troviamo infatti a confronto *«l'aria sottilissima e salubre»* e l'aria *«grossa e pestifera»*, elementi che motivano (spesso a posteriori) la scelta di un sito anzichè un altro[33].

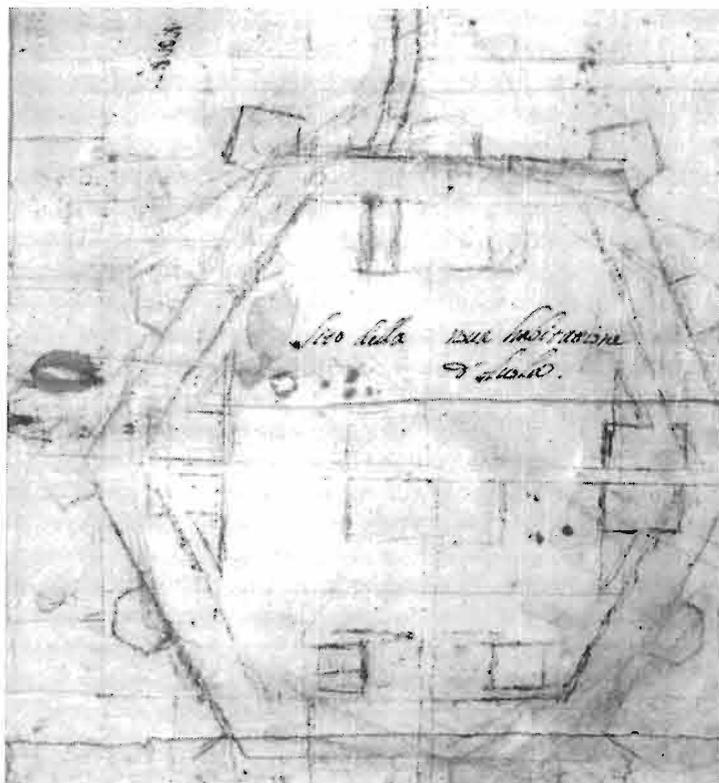
Fa anche parte delle condizioni per la scelta del sito la presenza di acqua non stagnante; la scelta dell'Italia cade naturalmente su questa parte del territorio di Avola *«por ser casi el unico delo llano con saludable temples en consideracion delas quatro abundantes aguas y rios que hay»*[34]. Sono queste acque abbondanti e correnti uno degli argomenti a favore del sito nella stessa misura in cui sono le acque stagnanti ad essere oggetto di circostanziate relazioni — e spesso contrastanti — di medici e di ingegneri chiamati ad esprimere il parere su paludi e risaie esistenti in questi territori.

Si valuta successivamente, giusto quanto prescrive l'inventario vitruviano, quello che noi chiamiamo la qualità geomorfologica del terreno: piano in dolce pendio che contrasta decisamente con la montuosità del precedente sito, ritenuto unanimemente responsabile dei danni sismici oltre che inadatto per la ricostruzione[35]. Nello stesso modo è andata a Noto, a Lentini e a Grammichele, anche se questi siti presentavano altri inconvenienti: scarso fluire delle acque a Lentini, risaie e assenza di sorgive a Noto[36]. Si profila così, documento dopo documento, una sorta di regolarità retorica, immutabile quadro della descrizione delle città, richiamata docilmente da tutti i viaggiatori.

Bisognerebbe pur distinguere il retorico dall'ideologico: ponendo come riferimento il quadro tracciato da Vitruvio come base della sua argomentazione, Angelo Italia — e gli altri architetti del tempo — non seguivano altro che la logica dimostrativa caratteristica dello stato moderno, dove il caso lascia il posto alla riflessione. Fortunatamente la scienza vitruviana cadeva a proposito per giustificare lo spostamento di città a poche miglia dall'antico sito, passando così da un luogo arroccato di montagna, malagevole e pericoloso ad un sito aperto, salubre e su una via di comunicazione frequentata[37]. Con tutto ciò si può osservare che si trattava, non tanto di anticipare la storia, ma semplicemente di situare queste città (Avola, Noto, Grammichele e Lentini) più a portata delle vie di comunicazione. È significativo infatti constatare che il mutamento di sito di Avola porterà come conseguenza diretta quello di Noto sulla stessa via, per trarre i benefici del commercio *«che li sarebbe stato tolto affatto dalla terra di Avola nello stesso tempo fabbricata nel medemmo passaggio»*, come testimonia la relazione del commissario generale Asmundo[38]. Questa semplice idea era, bisogna dirlo, confutata dai timori che nutriva la Corona nei confronti di ogni tipo di innovazione, e in particolare contro tutto ciò che avesse potuto costituire un inizio di incitazione alla frode dei diritti dello Stato, minacciati dal contrabbando lungo le coste, e costituire un rischio in caso di incursioni barbaresche o nemiche[39]. Su questo punto la scelta di Angelo Italia andava contro le riserve poste dal Tribunale del Real Patrimonio sulla ricostruzione vicino le coste: la costa non era infatti ad Avola lontana che un miglio e mezzo e il solo fatto che la spiaggia non consentiva lo sbarco di navi salvò la città dalla demolizione (valsero però anche i solidi appoggi di cui disponeva il Duca di Terranova presso la Corte di Spagna)[40].

Facendo questa scelta fra' Angelo Italia si assicurava il consenso degli abitanti; non teneva conto però degli ordini superiori, ma stabiliva le basi di un consenso civile che si esprimerà più tardi. La scelta operata dall'ingegnere Italia si può dunque definire ottimale nella misura in cui egli riunisce un sito in pianura, nel bel mezzo di un terreno fertile, ben ventilato e ricco d'acqua, lungo una via di comunicazione importante vicino al mare — vicinanza questa che offriva oltre alle risorse della tonnara, la facilità del trasporto in feluca lungo le coste ed in particolare verso Siracusa.

4. La pianta di Avola

I dati archivistici ci hanno permesso di stabilire con certezza alcuni fatti che faranno giustizia — almeno lo speriamo — di tutte le discussioni intellettuali che si sono sviluppate a proposito di questa pianta. Si potrebbe in questo caso, affermare: nè Vauban, nè utopia! talmente chiari sono i fatti quando si leggono i documenti. La pianta di Avola prevedeva delle mura che sono state effettivamente realizzate: *«prima si sono fatte molte canne di fossi attorno al nuovo sito per difesa dell'inimici»*[41]; fossati previsti intorno alle mura e che sono stati effettivamente scavati, come testimoniano le spese di ricostruzione, ed effettivamente realizzate furono anche le mura, nella loro interezza, e non ci si limitò soltanto al sistema dei bastioni. Le mura, poste su fondazione, sono state costruite secondo una tecnica tradizionale: pietra, calcina, sabbia e pietra d'intaglio a faccia vista[42]. Le mura si pongono all'interno della cinta dei fossati e all'esterno dell'allineamento delle case che costituivano la prima difesa prevista per la città. Di Vauban in tutto ciò c'è ben poco; la tecnica di questo illustre ingegnere consisteva innanzitutto nell'interramento delle fortificazioni e nella creazione di più linee di difesa tra di esse comunicanti[43]. A ciò si aggiungeva l'arte di prevedere i punti di attacco, i mezzi per mantenere le truppe e il fabbisogno per la difesa della piazza. Tutte cose di cui non si è tenuto conto e di cui testimonia lo schizzo rinvenuto in archivio[44] e la rappresentazione che ne dà Guttadauro nel 1756. In più va detto che l'Arte di Vauban è caratterizzata dalla sostituzione della verticalità delle mura con la profondità spaziale dei fonti interrati. E se le piante possono ingannare, un elemento che non può fare dubitare è la imponenza dello spazio occupato dalle fortificazioni, Neuf-Brisach ne è chiara testimonianza. Ciò non significa che Angelo Italia non conoscesse le tecniche moderne di fortificazione e si servisse di superati Trattati di architettura[45], (basterebbe ricordare la sua collaborazione con l'ing. Grunembergh alla costruzione del Lazzaretto di Messina) il fatto è che per Avola, piccolo borgo feudale, non era necessario un sistema sofisticato e costosissimo di mura[46].

5

Di contro il paragone tra la pianta di Fra' Italia, almeno a quanto ci è dato di conoscere dai documenti, e quella di Pietro Cataneo potrebbe essere di utile riferimento[47]. La immediata analogia tra le due piante non deve fare considerare il progetto di Fra' Italia come una semplice copia; sostanziali differenze si possono notare tra di esse, la differenza principale è senza dubbio il carattere «logico» della pianta di Cataneo che pone intorno a una piazza centrale quattro piazze secondarie allineate su due assi perpendicolari. Un sistema di direzioni privilegiate appare chiaramente delineato nella pianta di Cataneo. Esso si sovrappone a una rete viaria trasversale secondaria e tale convincimento viene confermato dal raffronto della pianta di città ideale di Cataneo con la pianta di accampamento militare dello stesso autore.

Paragonata a questa pianta ideale, quella di Angelo Italia appare nettamente più semplice e non si può dire che egli privilegi un asse rispetto a un altro, perché l'assenza dell'asse privilegiato consente la realizzazione di isolati perfettamente regolari facilitando così il lavoro del capomastro[48]. Sottolineamo che questa divisione regolare in quadrati costituisce un sistema modulare che consente all'Italia di porre la piazza centrale come un quadrato-modulo della stessa dimensione di un isolato, circondata da dodici piccoli isolati della superficie ciascuno di un quarto di isolato. Dopo (si oserà dir dopo) si è posto il problema del posizionamento della chiesa matrice, per la quale l'architetto ha dovuto unire due piccoli isolati, senza riuscire tuttavia a dare alla chiesa una posizione dominante sulla piazza[49]. È dunque questa scelta della dimensione del modulo-isolato (troppo grande alla fine per una tipologia di base come la casa contadina) e dell'inquadramento della piazza dentro una cerchia di isolati più piccoli che ha influenzato il modus aedificandi.

Questo sistema di piazza è stato ripreso dall'Italia a Noto, la Piazza della Cattedrale ne è un esempio, questa volta tuttavia è stata data una dimensione di maggior efficacia ai tre isolati che dominano la piazza in rapporto agli altri[50]. Del resto la grande dimensione degli isolati d'Avola, uguali a quelli di Belpasso (nettamente più grandi di quelli previsti a Grammichele) fa sì che in questi due casi, al fine di potere procedere alla lottizzazione interna a ciascuno di essi, è stato necessario suddividere l'isolato in quattro parti. Di tale suddivisione degli spazi interni all'isolato ne fa testimonianza il catasto di Avola; la lettura di esso rivela una disfunzione progettuale: non sembra essersi tenuto conto del rapporto tra isolato e unità abitative che avrebbero dovuto farne parte. Siamo sempre in un borgo rurale, l'ottanta per cento circa della popolazione abitava in «*case terranee di una stanza*» e non poteva essere diversa la nuova unità abitativa sorta dopo il terremoto. Dall'ampiezza dell'isolato deriva probabilmente la costituzione dei numerosi cortili vicinali e privati che si riscontrano nel catasto e nei riveli[51].

La pianta disposta da Fra' Angelo Italia è stata attuata con un certo rigore, che non esclude però alcune difficoltà e difformità, se dobbiamo credere ad una lettera mandata dall'amministratore ai giurati di Avola il 14 aprile 1694, a un anno dalla fondazione. «*Havendo ottenuto di conferirsi costì il Fratello Angelo Italia alla formazione del disegno che riuscì con universale applauso et ammiratione di chi l'ha osservato. E sperandosi colla direzione di detto disegno il buon progresso delle fabbriche, mi è stato rappresentato che molti appartandosi da quello, han fabbricato di capriccio, anzi dovendosi di detto disegno conservar con ogni attenzione li vestigy et invigilarsi da chi ne teneva l'obbligatione a mantenersi nella forma disposta dal suddetto Fratell'Angelo, si sia non di meno in molte parti disfatto, dal che potendo nascere molti disordini così nella sostanza, come pure nella disposizione e bellezza delle fabbriche e strade pubbliche, ho risolto far tornare di nuovo ad Antonino Vella, che unitamente col suddetto Fratell'Angelo si trovò alla formatione e dispositione del riferito disegno per doverlo rinovare nella forma disposta da esso Fratell'Angelo*»[52].

Il capomastro Vella venuto da Palermo insieme ad Angelo Italia, era rimasto ad Avola sino al Luglio 1693, per seguire i lavori di fondazione della città[53]. Non è perciò nella prima fase del tracciato che si sono manifestati questi «*disordini*», ma sicuramente in un momento successivo, quando alle prime baracche di legno si sono sostituite le case in muratura[54]. Gli ordini che

provengono da Palermo interessano una sorta di licenza edilizia per le case, che devono uniformarsi alla pianta ma solo per quanto riguarda la facciata. Ma in effetti il «*capriccio*» non deriva tanto dalla difficoltà tecnica di osservare il disegno della pianta, quanto piuttosto da una sicura difficoltà di fare coincidere la logica del nuovo piano con le consuetudini di aggregazione abitativa confermate da una secolare praxis.

5. *Fra' Angelo Italia a Lentini*

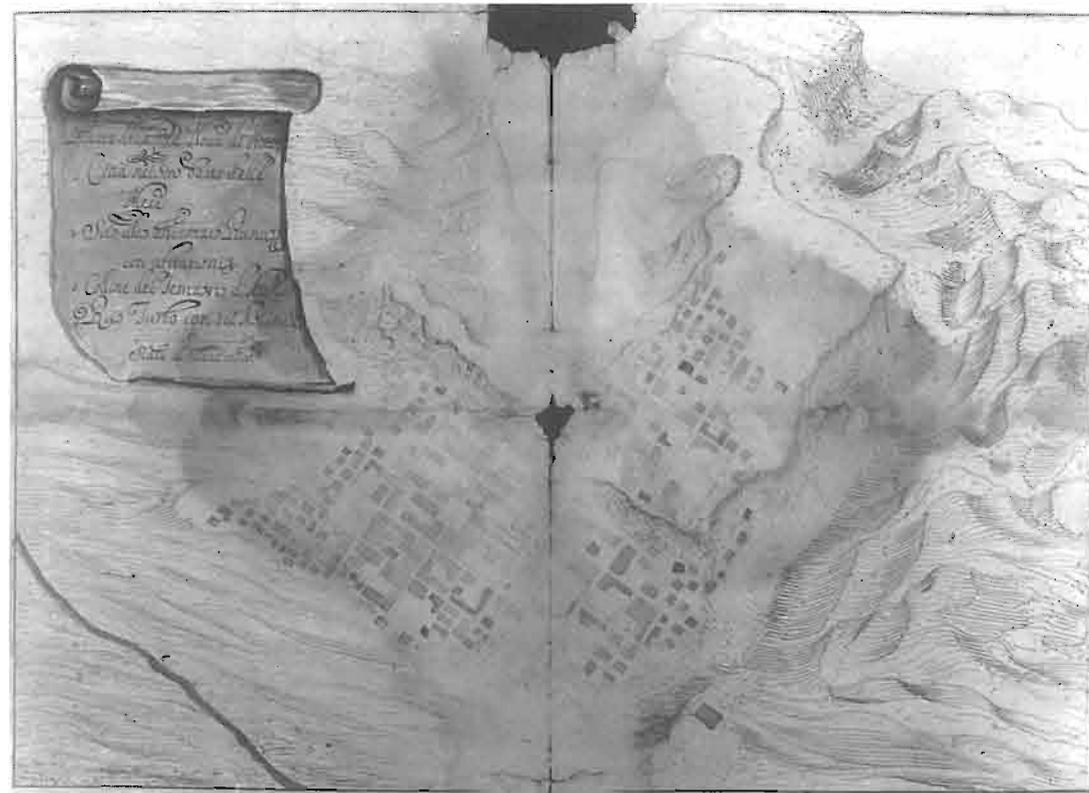
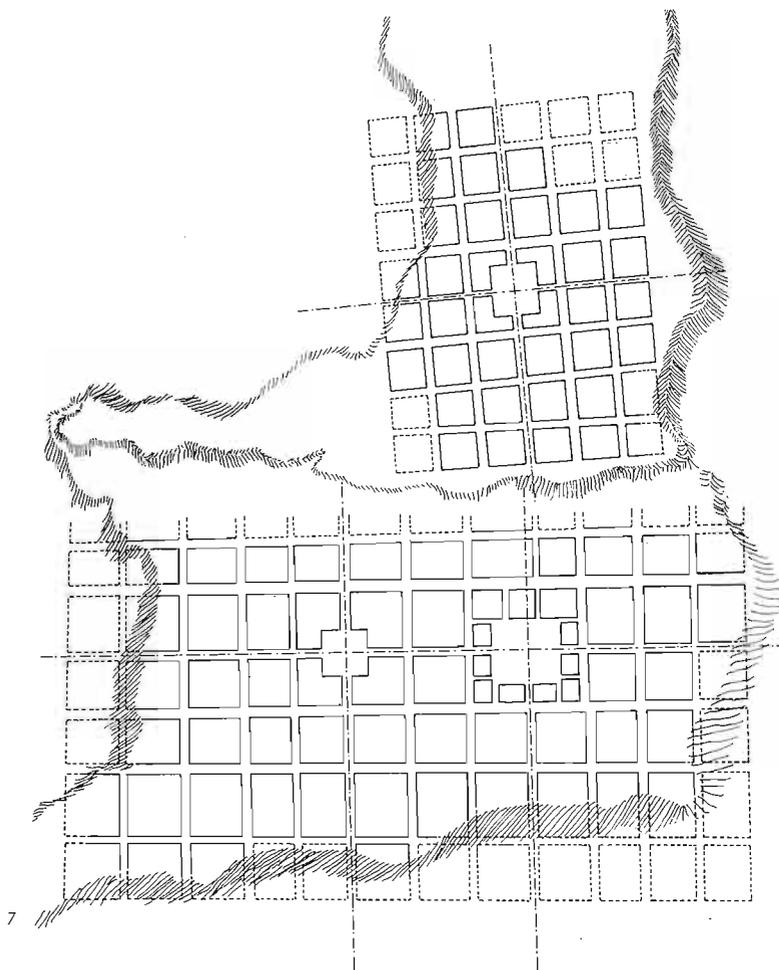
Fra' Angelo lascia Avola all'inizio del mese di Aprile, come ci indica la contabilità della città, non sappiamo però verso quale direzione, Noto o Lentini? sappiamo soltanto che alla fine dello stesso mese di Aprile egli è a Lentini dove riceve denaro per le sue spese di soggiorno e di lavoro, senza che però ci risultino chiare le modalità della committenza[55]. *Chi ha commissionato a Fra' Angelo il progetto della nuova pianta di Lentini? Il Duca di Camastra, l'Ingegnere Grunembergh? In ogni caso è certo che la presenza ad Avola di Fra' Italia non sia passata inosservata, e sicuramente occasione di incontro tra i tre possono essere state le visite del Vicario generale e dell'Ingegnere militare nella Val di Noto. Non escludiamo del resto che i tre già si conoscessero, forse a palermo, forse a Messina, dove Grunembergh e l'Italia dirigevano dei cantieri negli anni precedenti al terremoto. Comunque sia, rimane il fatto che è stato chiamato l'Italia per progettare la nuova città di Lentini e di Noto.*
La storia della ricostruzione di Lentini inizia il 19 febbraio con la visita del Vicario Generale, Duca di Camastra: trova la popolazione divisa sul problema della ricostruzione: «Lentin se dividiò en parcialidades, su pueblo queriendo uno reedificar sobre el mismo suelo, y otro que se uniese a Carlentin»[56]. Il Duca di Camastra taglia i dissensi proponendo un nuovo sito a mezzo miglio della città distrutta «il piano Fiera» «*con lo qual quedaron gustosos*». Non per molto tempo tuttavia, perchè seguendo una retorica di cui già conosciamo le componenti, gli abitanti si dissociano dalla scelta. Trovano il sito mediocre sia per la qualità dell'aria sia perchè poco adatto alle esigenze moderne, mancanza d'acqua e pessima esposizione[57]. Ci si potrà domandare come il Duca di Camastra, assistito dall'Ingegnere Grunembergh, abbia potuto indicare un sito così in contraddizione con le teorie già ben conosciute in materia di scelta di sito[58]. In realtà, il problema è più complesso e le argomentazioni pro e contro evocate durante la polemica (sino a tutto il '96), in realtà non sono altro che l'espressione di interessi che non vengono alla luce. Va detto tuttavia, che quanto a salubrità, il sito di Lentini lasciava a desiderare; già nel secolo precedente, gli abitanti avevano chiesto dopo il terremoto del 1542 al Vicerè Ferrante Gonzaga di indicarne uno nuovo[59]. Ferrante però lascia la Sicilia e la richiesta rimane nel vuoto. La successiva fondazione di Carlentini, nel 1551, città con notevoli privilegi fiscali, ag-

6

giungerà un altro motivo per rendere attuale, nel 1693, quell'antico desiderio di mutamento del sito. Del resto una lettera inviata al Duca di Camastra nel Luglio del 1693 ci informa che molti abitanti avevano lasciato la città distrutta per trasferirsi altrove[60], e prevalentemente a Carlentini «*con el fin de lograr de los privilegios que alli se gozan*»[61]. È chiaro che non erano solo in causa le qualità oggettive del sito, e fu per dare una risposta più soddisfacente alle obiezioni degli abitanti che si scelse un nuovo sito, nella contrada «Poggio San Pietro»[62]. Questa scelta interviene all'inizio del mese di Aprile, come può desumersi dal Bando del Comune (del 9 aprile) che proibisce ogni riedificazione in attesa della nuova pianta, pianta che sarà affidata a Fra' Angelo Italia, di cui si attendeva probabilmente l'arrivo da un momento all'altro[63].

Non si mancherà di fare notare quanto sia stata determinante la pressione degli abitanti a Lentini, che è stata sovente fonte di problemi per le autorità di Palermo che, preoccupate di mantenere gli interessi del Tesoro e della Corona, hanno resistito alle intenzioni di fusione tra Lentini e Carlentini. L'esempio di Lentini dà la misura, e in un certo senso è illuminante sulle contraddizioni che l'esperienza della ricostruzione porta con sé; ci evidenzia che non tutte le scelte ordinate furono quelle realizzate, non tutti gli sforzi pianificatori del Duca di Camastra trovarono il terreno dell'attuazione. Contraddizione che non viene alla luce laddove a governare la ricostruzione sono i grandi feudatari. Il Principe di Butera a Grammichele il Marchese di Terranova ad Avola, per parlare dei più noti, quando hanno scelto il sito, ben sapevano che insieme alla scelta dovevano prevedere imponenti impegni di capitale, così che non ritenevano necessario il ricorso al consenso dei vassalli[73]. Ciò potrebbe ben costituire una ipotesi per spiegare da una parte i numerosi conflitti sorti nelle città demaniali, e dall'altra la loro assenza nei borghi feudali, Avola e Grammichele. In particolare questa ipotesi, però, potrà ben essere oggetto di un ulteriore approfondimento.

6 - LENTINI E CARLENTINI. *Pianta dei primi del Settecento (A.S.T.) (Inedita).*
7 - NOTO. *Pianta del probabile progetto della città derivata da uno studio della pianta dell'ing. G. Formenti (B. Huet).*
8 - NOTO. *Pianta dell'ing. G. Formenti del 1699 (A.S.P. R.S.) (Inedita).*

7

8

6. *Il viaggio di Fra' Angelo Italia a Noto: tappa o soggiorno?*

Anche sul sito della nuova Noto, e sulle scelte contrastate che Camastra si è trovato a fare, abbiamo molti dati a disposizione, che indicano, senza alcuna possibilità di dubbio, che la decisione finale è stata suggerita dal prevalere di una delle fazioni che si contendevano il potere in città[74].

Un primo consiglio dei giurati discute, pressato dall'emergenza, le scelte possibili: un sito nuovo che assicurasse tutte le condizioni richieste quanto al terreno e alla salubrità (almeno così sembra dalla lettura dei primi documenti sulla ripresa delle attività nella città distrutta)[75]. L'Assemblea si ritrova divisa, si misurano contrastanti opinioni, nella stessa proporzione degli interessi in gioco, quando il Vicario Generale fa il suo ingresso in città il 24 febbraio riunendovi immediatamente un nuovo consiglio «generale», a detta degli uni d'accordo con le decisioni prese, «ristretto» a detta degli altri che dissentivano dalle scelte deliberate. Nel corso di questo consiglio, dove la famiglia Landolina era ampiamente rappresentata (ben tre giurati su quattro), si deliberava la scelta del nuovo sito, nonostante il dissenso del Vicario generale e del Capitano di giustizia, entrambi favorevoli alla ricostruzione nel vecchio sito: «*perchè non soggetta a scorrerie, invasioni et altri e fu disegnata per piazza d'armi*»[76].
Presa la decisione, scelto il sito delle Meti, il 17 marzo i giurati

ringraziano il Vicerè di averlo approvato, e quasi a rimuovere i dissidi sorti, ribadiscono la unanimità della decisione... *«per comun consenso proposta»*[77].

Il 16 aprile il Duca di Camastra — che ha da pensare alle città demaniali, tra queste Lentini e Catania, dove egli risiede — incarica il giudice Giuseppe Asmundo, commissario generale, di seguire la ricostruzione, lo spostamento degli abitanti, la lottizzazione dei terreni, la esecuzione di ogni suo ordine[78].

È in questo momento del romanzo di Noto che si situa «il mistero Fra' Angelo Italia»: che la pianta della nuova città sia opera di Fra' Angelo Italia non ne possiamo dubitare essendone provata l'attribuzione. Da una parte la relazione del Commissario Asmundo il quale, invitato dal Viceré nel 1698 a riferire sulle circostanze del cambiamento di sito, conferma che questo era stato scelto prima della sua venuta e che la pianta era stata progettata dal *«fratello Angelo Italia», gesuita, ingegnere»*[79]. Dall'altra parte il documento anonimo che descrive all'inizio del '700 la ricostruzione di Noto, e ricorda che Fra' Angelo avrebbe disegnato *«le strade con più ordine e proprietà... che ne cavò il disegno da un libro di piante di città»*[80]. Se si potesse nutrire qualche dubbio rispetto a una cronaca locale, é più difficile mettere in discussione la testimonianza del Commissario generale che ha abitato a Noto per ben due anni[81]. D'altra parte, il sistema modulare adottato per le due piante di Avola e Noto, e in particolare per il sistema della Piazza della cattedrale, ne é una ulteriore testimonianza[82].

Qui l'altra faccia del mistero: due le piante della città e non una, aggiunte l'una all'altra, dovute in gran parte alla morfologia dei luoghi. Il sito delle Meti (e il rilievo dell'ingegnere Formenti del 1699 lo fa notare bene) si sviluppa dall'alto verso il basso, dal Pianazzo lungo il pendìo sino all'Asinaro, costituendo così una doppia possibilità di insediamento; la città bassa e la città alta[83]. Imposto dal Camastra, il Pianazzo, perchè più vicino all'immaginario urbano tradizionale, fortificabile, controllabile, e dagli accessi limitati, spontaneo il pendìo *«per il comodo dell'acqua che qualificatissima se li fece introdurre tra puochi mesi... divisa in tre fontane che sono sotto il moschetto della collina»*[84].

Il problema é di sapere quando l'Italia avrebbe progettato la prima pianta. Bisogna innanzitutto precisare come fa notare il Commissario Asmundo, che il piano di Angelo Italia interessa la parte della città sul pendìo, si tratta perciò della parte che, con il suo sistema delle tre piazze, è considerata attualmente come la Noto monumentale. È questo che Asmundo definisce *«il primo disegno»*[85]. È per questo che gli abitanti scelgono di insediarsi lungo il pendìo col consenso implicito di Asmundo, che nella sua relazione al Vicerè sembra assentire pur motivando la decisione con la scelta «tecnica» dell'Italia.

Stabilito perciò che la Noto monumentale deve la propria pianta a Fra' Angelo Italia, cosa si può dire sulla paternità della parte alta della città? Frutto di una addizione più tarda? Ovvero concepita nella stessa occasione? Sappiamo soltanto che quando il Duca di Camastra torna a Noto l'anno dopo egli constata che gli abitanti si sono insediati non sul Pianazzo, secondo le sue volontà, ma lungo il pendìo. Ne consegue, unica certezza che abbiamo al momento, che egli per arrestare il processo, appresta ogni mezzo per costringere quanti della popolazione si erano già insediati a valle, e vicino al fiume, a stabilirsi nel Pianazzo. Agiva in nome di un progetto già definito, di un progetto unitario che comprendeva insieme la parte alta e la parte bassa della città? Oppure in un primo momento vi era soltanto il disegno della città bassa lungo il pendìo, come sembra lasciare intendere Asmundo quando parla di *«primo disegno»*? Altro interrogativo che deriva dai precedenti é se fu Fra' Angelo Italia a disegnare le due piante. Ci soccorrono, con tutte le riserve che si possono avanzare al metodo, indizi di comparazione tra i disegni analoghi di due piazze della città, la Piazza San Domenico nel pendìo e la Piazza del Crocifisso sul Pianazzo, e lo si nota nel disegno del 1699 lasciatoci dal Formenti. Qualunque sia stato il disegno originario, il fatto sta che la popolazione nella sua gran parte scelse il pendìo, confermando l'intuizione dell'Italia. E fu una felice intuizione stabilire l'asse principale della pianta perpendicolare al pendìo, per ottenere malgrado le condizioni sfavorevoli e la mancata partecipazione alla scelta del sito, un insieme scenografico di grande portata. Il mistero Italia è perciò tutto nella concezione di questa pianta, operata contro il parere dello Stato, ma favorevole alle aspirazioni della popolazione, e confermata dall'insediamento lungo l'asse di tutti i nobili, conferendo così alla pianta l'ordine barocco di cui essa era pienamente portatrice.

Resta ora soltanto da individuare in quale periodo Fra' Angelo Italia é venuto a Noto. Abbiamo soltanto delle indicazioni indirette. Sappiamo della presenza dell'architetto nelle vicinanze di Noto a fine marzo, quando assisteva alla ricostruzione di Avola, distante soltanto due, tre ore di cavallo dal sito delle Meti. A fine aprile la pianta sembra già disegnata e a disposizione dell'Asmundo; se aggiungiamo che la nota di pagamento fatta a Lentini è del 21 Aprile, possiamo situare l'intervento di Italia a Noto ai primi di Aprile e di conseguenza dopo la partenza da Avola. Ci manca purtroppo l'atto notarile di committenza della pianta che sicuramente sarà esistito, e che ci avrebbe chiarito le modalità dell'incarico e le generalità del committente. Non fu certo incarico formale dell'Uzeda, la corrispondenza quotidiana del Viceré non ne fa cenno alcuno. Restano le ipotesi, quelle avanzate per Lentini, e cioè che Camastra, Grunembergh e Fra' Italia si trovassero insieme nell'area colpita dal sisma, derivando così la committenza del disegno allo stesso Italia. Chi del resto, al di fuori di lui, in quel momento era capace di approntare una pianta di città? L'altra ipotesi é quella di un incarico da parte del Senato di Noto, che non poteva non

essere al corrente della riedificazione della vicina Avola, la cui pianta era ben nota se sappiamo che nel feudo Mutube: «Vi sono concorsi molti cavalieri delle città vicine per godere della bella vista che fa meraviglia a tutti e invidia alle convicine terre e città»[86].

Avola, Lentini, Noto, tre operazioni urbanistiche attribuite a Fra' Angelo Italia; nessun altro architetto o ingegnere (fosse anch'esso il Grunembergh) può essere designato con altrettanta certezza autore di piante urbane, e ciò fa considerare l'Italia come uno degli operatori urbanisti più importanti della ricostruzione.

Le conclusioni: la prima, che ci sembra la più evidente, riguarda l'importanza degli ordini religiosi in seno al gruppo di «esperti» che hanno concorso alla ricostruzione. Il monopolio intellettuale della Chiesa nel Seicento ha funzionato come ci si poteva aspettare, e lo stesso Principe di Butera non ha operato diversamente a Grammichele, chiamando Fra' Michele la Ferla della Riforma de' Minori Osservanti *«il quale lineò tutte le strade e piazze giusta la simetria della pianta lineata e fatta da detto signor Principe»*[87].

Un altro aspetto che merita riflessione è l'importanza attribuita o attribuibile agli ingegneri militari nella ricostruzione, e in particolare all'opera di D. Carlos Grunembergh[88]. Se l'ingegnere è stato chiamato a esprimere la propria opinione sul sito delle città demaniali, in conformità agli ordini vicereali, ci sembra che la sua funzione sia stata ben limitata: stupisce per esempio il fatto che passando per Avola, sulla strada verso Noto, egli non esprime alcun parere su una scelta così importante quale quella del mutamento di sito di una città a meno di due miglia dalla costa! Ha avuto in realtà l'ingegnere Grunembergh una missione limitata: quella di occuparsi delle fortificazioni delle città demaniali, costretto nei fatti a un ruolo puramente consultivo in materia urbanistica; non si trovano del resto nei documenti altre informazioni su Grunembergh che quelle che interessano i suoi pareri sui siti e sulle opere di riparazione delle fortificazioni, che a quanto riferisce il Viceré: *«siendo de mi mayor obligacion atender a las fortalezas deste Reyno»*[89].

Analizzando con attenzione le vicende della ricostruzione non sembra che grande interesse si prestasse da parte dei «principi» alle piante, di cui non si trovano mai testimonianze nelle numerose corrispondenze; lo stesso Terranova era lontano quando fu disegnata quella di Avola e la sua prima visita avvenne dopo che il disegno era già stato realizzato. Valutando i ruoli dei differenti attori, corriamo il rischio di attribuire loro delle finalità che erano magari lontane dal loro modo di pensare: quando un documento ci riferisce che una pianta di città solleva un plauso generale (come ad Avola) abbiamo immediata la tendenza ad accreditare questi riconoscimenti verbali sul conto dell'autocompiacimento. Potremmo considerare i primi atti della ricostruzione, questo eccezionale «riordino» di una società, come rivelatori di pratiche in fin dei conti abbastanza comuni, e non sbaglieremmo se attribuissimo a questi urbanisti e architetti delle preoccupazioni di tipo puramente estetico che necessariamente sono le nostre, ma che la storia delle mentalità ci ha insegnato a relativizzare?

Note

A.S.P. = Archivio di Stato, Palermo
A.S.S. = Archivio di Stato, Siracusa
A.S.N. = Archivio di Stato, Napoli
A.G.S. = Archivio di Stato, Simancas
A.C.L. = Archivio Comunale, Lentini
A.R.S.I. = Archivum Romanum Societatis Iesu
A.C.L. = Archivio Comunale, Lentini
A.H.N. = Archivio Historico Nacional, Madrid

[1] Cfr. i precedenti nostri studi sull'argomento, oltre alla bibliografia in merito, H. RAYMOND. B. HUET. L. DUFOUR, *Urbanistique et société baroques*, Paris 1977; B. HUET, *La ricostruzione del Val di Noto: un paradigma di spazio urbano*, H. RAYMOND, *Una praxis barocca, note sulla sociabilità di un disastro*, in *Il segno barocco*, Roma 1983; L. DUFOUR, *Histoire urbaine et vie religieuse*, in «M.E.F.R.E.M.» 1981-2, L. DUFOUR, *Dopo il terremoto del 1693: la ricostruzione della Val di Noto*, in *Storia d'Italia, Annali*, Torino 1985, vol. 8.

[2] A. HAUSER, *Storia Sociale dell'arte*, Roma 1956.
[3] Cfr. F. HASKELL, *Patrons and painters*, London 1963.
[4] M. TAFURI, *Teoria e storia dell'architettura*, Bari 1968.
[5] C. FIANCHINO (a cura di), *L'architettura di Noto, Atti del Simposio*, Siracusa 1979.
[6]Per gli ultimi studi su Angelo Italia, si veda S. BOSCARINO, *Sicilia barocca*, Roma 1981, pp. 79-82 e 114-122.
[7] Questo dato ci è stato gentilmente messo a disposizione da Padre Francesco Salvo della Casa Professa di Palermo, che da molti anni si dedica alla storia della Compagnia di Gesù in Sicilia, e che ringraziamo molto per le informazioni dateci anche sugli spostamenti di Angelo Italia nell'isola.
[8] A.S.P., Riveli di Licata, Anno 1636, vol. 393, f. 195. Dichiarazione di beni fatta da Francesco d'Italia, di età 59 anni, originario di Licata, valore dei beni dichiarati, onze 174, consistenti soprattutto in beni immobiliari. Nel rivelo seguente dell'anno 1651, la famiglia Italia non è stata registrata, o perchè esente, in quanto trattavasi di famiglia numerosa (con 12 figli), o perchè momentaneamente assente dalla città.
[9] Sul problema dell'architettura religiosa, cfr. S. BOSCARINO, *Sicilia...*, cit., pp. 89-192 e A. GUIDONI MARINO, *Urbanistica e «Ancien Régime» nella Sicilia barocca*, in *Storia della città*, 2, (1977), p. 23.
[10] A.R.S.I., vol. 70, f. 210. Da questo primo registro, non risultano altre notizie tranne che sullo stato di salute dell'Italia, giudicato *«mediocriter sanus»*.
[11] Questa ipotesi riportata da S. BOSCARINO, *Sicilia...*, cit., p. 115, può in un certo senso essere comprovata da una lettera del Generale della Compagnia di Gesù che rispondendo ai giurati di Licata il 6 febbraio 1696 scrive: *«Ho raccomandato a codesto mio P. Provinciale che per qualche settimana conceda loro il Frat. Angelo Italia, il quale possa dare indirizzo aggiustato alla fabrica di codesta cupola nella chiesa di San Angelo»* (A.R.S.I. voll. 36-37, p. 145).
[12] A.R.S.I., vol. 50, f. 52.
[13] A.R.S.I., voll. 162, 163, 164 (anno 1684, 1685, 1686 fino al 1699).
[14] Cfr. Padre F. Salvo.
[15] Cfr. Padre F. Salvo e A.R.S.I., vol. 71, f. 131 anno 1675, vol. 162, f. 163, anno 1682, *«Angelo Italia Socius Patris qui processit constructioni Coll. i Mazarae»*. Per l'attribuzione di questa chiesa all'Italia, cfr. V. SCUDERI, *Architettura e architetti barocchi nel Trapanese*, Trapani 1973, p. 31.
[16] Per la chiesa gesuita di Polizzi, cfr. T. VISCUSO (a cura di), *Aspetti dell'architettura barocca in Sicilia: Guarino Guarini e Angelo Italia*, Palermo 1978, p. 29.
[17] Cfr. Padre F. Salvo e A.R.S.I., vol. 35, p. 81 e p. 92. A proposito della fondazione del Collegio, va ricordata una lettera di ringraziamento da parte del generale e l'invio di una reliquia di S. Ignazio *«consistente in un pezzetto di giuppone»*.
[18] Appalto della Matrice di Avola *«giusta la forma del disegno fatto dal F. Angelo Italia»* in A.S.S., Atto Notaro S. Tiralongo, 19 dicembre 1696.
[19] A.S.P., R.S., vol. 940, f. 172, 14 marzo 1694 *«sobre la planta del lazareto de mezina que hizo el Padre Italia»*.
[20] Sui Duchi di Terranova, cfr. M. AYMARD, *Une famille de l'aristocratie sicilienne aux 16° et 17° siécles: les Ducs de Terranova* in *«Revue Historique»*, XCVI, (1972), pp. 29-66.
[21] A.S.N., A.P., vol. 4049, p. 199 *Relatione di quanto si è operato nella nuova città di Avola dal giorno del terremoto a questa parte*. Questo documento non è datato ma si può collocare attorno all'anno 1694 (in appendice doc. 2).
[22] A.S.N., A.P., vol. 3944, 9 settembre 1693 *Istancia del Duque de Terranova y Monteleon sobre la situacion de la tierra de Abola*.
[23] A.S.S., Atto Notaro S. Tiralongo, vol. 2046, p. 300, 16 marzo 1693 *«Fratel Angel Italia de la Compagnia di Gesù, ingegnere, per disegnare seu situare la nova terra d'Avola»* (in appendice, doc. 2).
[24] Nello stesso atto e nei libri contabili, viene riportata la somma di onze 400 *«in aggiunto delle occurenze e bisogni di questo stato a servitio della nova fabrica»*.
[25] Per una valutazione d'insieme del problema, cfr. L. DUFOUR, *Dopo il terremoto del 1693...*, cit..
[26] Sulla parola *«dictamen»*, diversamente interpretata dagli studiosi, basta ricordare la voce dal dizionario: *«expresion de lo que alguien con autoridad en la materia opina sobre cierta cosa»* (M. MOLINER *Diccionario de uso de espanol*). Quando il Vicerè scrive per il caso di Catania: *«para tratar de la reedificacion con el dictamen de D. Carlos Grunembergh»*, egli aggiunge, *«aquien he mandado pase a darles este consuelo pues dubdan si deveran mudarla o fabricar sobre donde estava antiguamente»* (Lettera del 5 marzo 1693, A.G.S., S.P. 1222). Si tratta soltanto di parere sul sito e in nessun caso di pianta di città; del resto lo stesso Grunembergh si trovò ad assistere alle riparazioni delle fortificazioni ed in particolare ad Augusta e Siracusa dove egli risiede sin dal 9 febbraio 1693 e fino ad aprile 1694 e dove firma davanti al notaio *«un atto di presenza»* ogni mese (A.S.S. Not. G. Baiona, vol. 11450, p. 285). Precisiamo inoltre, che il Grunembergh viene nominato «Frate D. Carlos Grunembergh equite Sacrae Religione Gerosolemitana».
[27] A.S.N., A.P., vol. 3944, doc. cit. *«por ser aquel paraje feudo de la Universidad con que viene a minorarse el gasto de la labranza a los vecinos, no haviendose de pagar censo de propriedad por el suelo de sus casas»*.

[28] A.S.N., A.P., vol. 3947, *«Esito in lyte e mandati spedite dal Sig. Governatore in espensione a ser. della nova reedificatione, molini et altri di questo stato sotto le giornate infratte colla specificatione in detti mandati»*. L'intervento di Angelo Italia è costato la somma di onze 55.22.9 tra "viaggio in feluca, cavalcature, seggia, mantenimento e disegno della pianta".
[29] Cfr. G. FLORIAN (a cura di), *(Dell'architettura* di VITRUVIO POLLIONE, Pisa 1978, libro I. Per quello che riguarda l'influenza di Vitruvio, cfr. F. CHOAY, *La règle et le modèle*, Paris 1980, p. 218.
[30] A.S.N., A.P., vol. 4049, doc. cit.
[31] F. DI MARIA, *Ibla rediviva*, ed. 1745 *«Essendo da ogni parte esposta ad essere attaccata dal vento non le può nuocere cosa in particolare»*, V. AMICO *Lexicon topographicum siculum*, ed. 1757, trad. 1855-56, voce Avola. Sul problema dell'orientamento della città rispetto ai venti, si veda Vitruvio, *Dell'architettura*, cit. p. 24, capitolo sulla teoria dei venti e le sue implicazioni urbanistiche e il disegno di città orientato in rapporto ai venti, proposto da Fra Giocondo da Verona nel 1511, citato da G. SIMONCINI, *Città e società nel rinascimento*, Torino 1974, p. 98.
[32] R. ETLIN, *L'air dans l'urbanisme des lumières*, in *«Revue du XVIII° siècle»*, 1977, pp. 123-134.
[33] Si pensi alle polemiche sorte a Noto e Lentini sulle qualità del sito; buono o cattivo che fosse, l'«aere» del sito può ritenersi «buono», afferma il Vescovo di Siracusa, «con l'impegno della propria passione» (A.G.S., S.P. 1234, 24 maggio 1699).
[34] A.G.S., S.P., 1723, lettera del 9 settembre 1693.
[35] *Ibid.*
[36] Cfr. la relazione dell'ingegnere Formenti e del commissario Asmundo, in H. RAYMOND. B. HUET. L. DUFOUR, in *Urbanistique...*, cit.

[37] *«E perchè il sito di detta terra è nel mezzo della via nominata del Contado* (di Modica, n.d.r.), *passagio continuo di buona parte delle città della val di Noto»* (A.S.N., A.P., vol. 4049, p. 199, doc. cit).
[38] A.S.P., R.S., vol. 2462 (in appendice, doc. 4).
[39] Cfr. la lettera del Vicerè sui cambiamenti di sito del 20 giugno 1693 (A.S.P., T.R.P., vol. 2050) e la lettera del Duca di Terranova in favore del nuovo sito di Avola *«è fuori pericolo di corsari et in sito tale che non può fare contrabandi per le raggioni sudette»* (doc. cit.).
[40] *«Venne ordine di S.M. nell'anno 1694 di doversi demolire e rifabricarsi quattro miglia distante della marina* [...] *per esser stata riconosciuta d'esser la spiaggia aperta e fuor di pericolo di scorrerie, se li permesse dover restare ove al presente si trova»* (Relazione Asmundo, doc. cit.).
[41] A.S.N., A.P., vol. 4049, doc. cit.
[42] A.S.N., A.P., Libri di esito, vol.

3947. I lavori durano da Marzo ad Agosto 1695. Bisogna pure aggiungere che un consiglio di città si era tenuto il 22 maggio 1695 per trovare i mezzi finanziari per le *«muraglie necessarie per difesa universale di questo popolo»* (A.S.N., A.P., Fasc. 37). Della presenza delle mura testimonia il rivelo del 1714, vol. 1333, p. 315, *«un pagliaro di canne e paglia confinante li muragli e via publica»*.

43 Sulla novità in materia di fortificazione portate da Vauban, cfr. HORST DE LA CROIX, *Military considerations in city planning*, New York 1972, p. 53.

44 Si veda la pianta riprodotta a p. 12.

45 Un documento anonimo indica che l'Italia avrebbe disegnato la città di Noto servendosi di un libro di piante di città (doc. cit., nota n° 75).

46 Queste mura sono ancora imperfette nella metà del XVIII° secolo poichè V. Amico scrive di *«forti ancora imperfetti»* (V. AMICO, *Lexicon...*, cit., p. 115).

47 Cfr. *L'Architettura* di Pietro Cataneo, ed. 1567.

48 Se è vero che gli assi sono geometricamente uguali, ci si può domandare se un asse non sia stato privilegiato dall'uso; si può notare infatti che sull'asse che va da Avola antica alla marina, si trovano orientate le facciate delle due principali chiese: la matrice disegnata dall'Italia e Santa Venera, patrona della città.

49 Sulla preferenza data alla pianta a scacchiera alla fine del seicento, cfr. HORST DE LA CROIX, *Military...*, cit. p. 54 *«Like Vauban at Neuf-Brisach they preferred the less-complex checkerboard plan which is more easily organized and lends itself more readily to subdivision»*. Ci si può riportare alle piante di città militari disegnate da Vauban in M. GIUFFRÈ *L'architettura del territorio nella Francia di Luigi XIV*, ed. 1974. È da notare che in queste piante di Vauban, la chiesa si trova sempre in posizione centrale e prospiciente sulla piazza stessa.

50 Si veda lo schema teorico di Noto tratto dalla pianta del Formenti e riprodotto a p. 22 (B. HUET, *Urbanistique...*, cit. p. 23).

51 Si rinvia alla pianta di Belpasso in H. RAYMOND, B. HUET, L. DUFOUR, cit., p. 73. Per quello che riguarda Avola, i riveli riportano con precisione tutti i cortili esistenti nel vicinato delle case. Questa struttura a cortile è stata pure evidenziata per Pachino da A. PECORA, *La casa rurale nella Sicilia orientale*, Firenze 1973, p. 300.

52 A.S.N., A.P., vol 4049. Si tratta di una lettera mandata da Palermo ai Giurati e Deputati della reedificazione d'Avola.

53 A.S.N., A.P., vol. 3946, i diversi mandati di pagamento sono stati fatti ogni mese fino a luglio *«a raggione di onze 7 al mese»*. È da sottolineare che solo il capomaestro delle fabbriche è pagato mensilmente, tutti gli altri operai sono pagati alla settimana. Non si è trovato traccia nei libri dei conti, del ritorno del capomaestro; il 21 marzo 1694, si registra invece che un certo Corrado di Rosa fu pagato *«per havere travagliato con altre persone per rinovare il disegno del sito»*.

54 Sulle baracche costruite ad Avola dopo il terremoto, si veda la relazione dei giurati (doc. 2, riportato in appendice).

55 A.C.L., Libro di esito, aprile 1693 *«per raggione di mangia di P. Angelo, per l'accetto e recetto del P. Angelo, al Padre Angelo Italia per modellare la pianta»*. In tutto sono state pagate onze 33.16.7 il 21 aprile 1693.

69 A.G.S., S.P. 1224, lettera del 26 maggio 1695. Aggiungiamo pure i dissensi fomentati dalle fazioni religiose, contrarie all'unione della matrice e della collegiata nel nuovo sito. Sull'influenza del fattore religioso nella ricostruzione, cfr. L. DUFOUR, *Histoire urbaine...*, cit.

70 Cit. da S. PISANO BAUDO, *Storia...*, cit., p. 27.

71 A.S.P., R.S.. vol. 942, lettera del 3 giugno 1695.

72 A.C.L., Bando del Senato del 30 aprile. Lo stesso ingegnere Formenti, responsabile delle fortificazioni alla morte di Grunembergh, si trovava ad Augusta ed era stato già chiamato a periziare sull'influenza delle risaie nel territorio di Lentini (A.S.P., R.S., vol. 942, 3 giugno 1695).

73 Sull'atteggiamento dei grandi feudatari, si veda L. DUFOUR, *Dopo il terremoto...*, cit., p. 482.

74 Sulla ricostruzione di Noto, vanno citati i numerosi lavori di C. Gallo in A.S.S., 1964, 1966, 1967 e 1969 e il libro di C. G. CANALE, *Noto, la struttura continua della città tardobarocca*, Palermo 1975, nonché i diversi studi dedicati al Val di Noto.

75 A.S.S., vol. 616, Consigli civici e inoltre la relazione di un anonimo pubblicata da C. GALLO in A.S.S. 1964, p. 117.

76 A.S.S., vol. 616, Consigli civici e la relazione dell'anonimo. Per quello che riguarda la posizione del Camastra a proposito del sito, gli ordini del Vicerè erano stati: *«he remitido a la disposicion del Duque de Camastra, solo que en caso de reedificarse en otro terreno, no sea avecindandose a la mar, ni perdiendo de vista el castillo, si ha quedado en disposicion de repararse»* (A.G.S., S.P. 1222, 5 marzo 1693).

77 A.S.P., R.S., vol. 2462, lettera del 17 marzo 1693.

78 A.S.P., R.S., vol. 2462. Relazione di D. GIUSEPPE ASMUNDO a proposito delle *«circostanze che concorsero nella mutatione del sito»*, 28 agosto 169 (8) (Si presume dall'esame dei documenti che sia del 1698, benché l'ultima cifra dell'anno non sia leggibile).

79 *Ibid.* Si veda il documento n° 4 riprodotto in appendice.

80 Doc. cit. cfr. nota n° 75.

81 Doc. cit. 28 agosto 1698. Quanto all'attribuzione della pianta di Noto a Fra Angelo Italia, dissentiamo da quanto sostenuto da S. BOSCARINO, *Sicilia...*, cit., p. 87, nota 44. In effetti la testimonianza di Asmundo, Commissario Generale, a nostro avviso può ben essere ritenuta veritiera. La natura stessa del documento ed il suo oggetto, quello di relazionare al Vicerè sul problema del sito, ne sono conferma. Quale avrebbe potuto essere l'interesse di Asmundo in una falsa attribuzione all'Italia, posto che il frate architetto non aveva preso parte alla scelta del sito e quindi l'avere o meno disegnato la pianta non era certo rilevante nell'economia argomentativa della relazione.

82 Cfr. i disegni riprodotti a p. 13 e a p. 22.

83 Si veda la pianta del Formenti, a p. 23.

84 Relazione del Commissario Asmundo, doc. cit.

85 *Ibid.* *«perchè il primo disegno della città fatto dal fratello Italia fù nelle dette falde parendole più capaci»*.

86 Cfr. la relazione dei Giurati di Avola.

87 Possiamo avanzare l'ipotesi che Fra Michele la Ferla, dei minori osservanti fosse lo stesso *«frate riformato ingegnere e suo compagno venuti apposta da Noto e rimandati alla Ferla..., per essere venuti in serviggio della chiesa nuova destrutta dal terremoto, per havere il loro parere»*. Il frate fù chiamato a dicembre del 1696 dai Padri Gesuiti di Siracusa. (A.S.S. Fondo Gesuiti, vol. 214, p. 305).

88 Si veda la nota n° 26.

89 A.G.S., E. 3507, lettera del 22 gennaio 1693.

Appendice

DOCUMENTO 1

Die Decimo Sexto Mensis Martii Primae Indictionis Millesimo Sescentesimo Novagesimo Tertio. 1693. Apud territorium huius destruttae terrae Abolae.

...Dominus Antonius Sirugho huius destruttae terre Abole mihi notario cognitus praesens coram nobis interveniens ad hoc uti thesaurarius huius status sponte dicto nomine fatetur habuisse et recepisse a spectabile domino Ioanne Peralta, Gubernatore et Secreto huius dictae destruttae terre Abole mihi notario etiam cognito personaliter stipulante et solvente, uncias tres centum triginta sex et tarenos viginti tres in pecunia iusti ponderis, et in moneta argentea espendibili in hoc Siciliae Regno de presenti ut dicit Renuncians etc. in possessione cuius fuerunt dictae pecuniae perventae dicto spectabili de Peralta dicto nomine per manus procuratoris Francisci Murganti, prout apparet per apodixim manupropria dicti de Peralta dicto nomine cum infrascripta declaratione; ad quam etc... et dictae unciarum 336. 23 iusti ponderis summae solutae sunt ex resto et pro complemento illarum unciarum quattuor centum pecuniarum, dicto de Murganti consignatarum a Domino Ioseph Melazzo Agente Deputationis Statuum Terae novae ad ordinem et mandatum Illustrissimi domini domini Antonii Ybanes y Arilla Consularis Consilii Supremi in Regno Siciliae, et Administratoris Generalis dictorum statuum Terrae novae. Stante quod aliae unciae sessaginta tres et tareni decem et novem fuerunt solutae Aliae unciae decem ditto de Murganti, *nedum per ragione di nolo della felugha, con la quale si trasportò Fratell'Angelo Italia della Compagnia di Gesù Ingegniero per designare seu situare la nova civita di Avola; onze setti al Mastro Antonio Vella, capo mastro di detta nova reedificatione per la prima misata, onge quatordeci per ragione di sicurtà di detto denaro, et tarì diecinovi per ragione di menzanìa e responsale, et onze trentadue pagati al supradetto Fratell'Angelo Italia per suo trattenimento di cesso e recesso, come meglio il tutto appare per litteras di detto illustrissimo signor don Antonio Ybanes y Arilla nel nomine sudetto. Datum in Palermo sotto li 26 Febraro proximo praeterito prima indictione instante 1693,* alle quali etc... e tarì dudici pervenute dal Reverendo Sacerdote domine don Corrado Calvo per altri tanti spesi per fattura e copia del contratto di alienatione del Beneficiale Curato di questa, prout dicunt, Renunciantes etc. et non aliter etc... Iuraverunt etc... Unde etc... Testes Hyeronimus Munio et Mastro Paulus Greco.

(A.S.S. Not. S. Tiralongo, vol. 2046, p. 300). (Doc. inedito, trascritto a cura del Prof. Paolo Di Pietro).

DOCUMENTO 2

RELATIONE DI QUANTO SI È OPERATO NELLA NUOVA CITTÀ D'AVOLA DAL GIORNO DEL TERREMOTO 11 GENNAIO 1693 A QUESTA PARTE.

Per ordine del Sig. Principe di Santa Flavia e Sig. Consultore *fù inviato a quella città il fratello Angelo Italia della Compagnia di Gesù Maestro architetto per osservare il sito più opportuno e l'aria più salubre per la reedificatione della nuova città.*

Si conferì sopra loco il sudetto frat. Angelo et osservando con ogni esatezza tutto il territorio d'Avola, non trovò luogo e sito migliore che il fegho dell'Università d'Avola detto Mutube nel quale si tirò la nuova città nella forma che fù trasmessa a V.E. lontano da mare da un miglio e mezzo incirca in una bellissima amena e molto larga pianura che si stende da parte di ponente più di 40 miglia e da parte di levante da 30 miglia da potersi viaggiare in carozza. Nel mezzo della città passa l'acqua della fontana detta Miranda. Le mura delle case atorno la città servono per difese perchè tutte circondate di piccole aperture per tenere lontano li nemici con pochi moschetti e scopette.

Furono inviati alcuni maestri muratori da Palermo ad Avola per dar principio alla fabbrica come infatti si diè principio alla Madre Chiesa, alli magaseni di fromento dell'Università, al fundaco e posata et altre chiese e case.

Fra tanto tutti li cittadini si portavano in detto nuovo sito per fabbricare le loro barrache di tavole che sino al presente arrivano al numero di duemila; ve ne sono di onze 50, di onze 40, di onze 30, di onze 20 e la meno dei poveri di onze 5 di spesa. Si che V.E. può considerare la grossa spesa si è fatta nel piantare le dette barrache.

E perche il sito di detta città è nel mezzo della via nominata del Contado di Modica, passaggio continuo di buona parte delle città del Val di Noto, V.E. non può immaginarsi l'amiratione che porta il bel sito a tutta la gente che passa e vi sono concorsi molti cavalieri delle città vicine per godere della bella vista che fa di meraviglia a tutti ed invidia alle convicine terre e città.

Perche li molini furono rovinati dal terremoto se ne rifabricarono due per servizio del popolo e perche questi soli non bastano fù spedito ordine del Sig. Principe di Santa Flavia e Sig. Consultore a quel Gov.re che se ne fabbricassero altri due necessarij al mantenimento del popolo e di grand'utile dell'Ecc. Sig. Duca di Terranova potendosi gabellare questi due molini di fabricarsi più di onze 200 l'anno.

Si sono trasportate dall'antica Avola alla nuova tutte le campagne e quasi tutte le pietre intagliate per rifabricarsi ogn'uno le sue case e le chiese.

Si sono fatte molte canne di fossi attorno il nuovo sito per difesa dell'inimici mentre non si sono fabricate le case ma perche le spiagge d'Avola sono tutte piene di scogli e secche perció é molto difficile lo sbarco di corsali come infatti da più centinaia d'anni che non vi é memoria esser sbarcati corsali e pure nella campagna d'Avola vi erano molti casi et in tempo di messe e di vendemmia buona parte dell'està la gente se ne stava alle loro possessioni di notte e di giorno senza ombra di pericolo di corsali.

Vi è stata qualch'intentione d'alcuni Ministri di volere trasportare la Nuova Avola in altra parte più lontana da mare per causa che si dubita di contrabandi come d'extrationi di fromento et altre vittovaglie. Ma questo motivo non deve haver luogo per Avola la quale per tanti anni con havere li magaseni di fromento e vino vicino le spaggie del mare pure come confessano li Ministri, mai sono stati accusati d'haver fatto extrationi furtive. Di più tali extrationi furtive era più facile potersi fare prima che hora perche dovendosi fabricare li magaseni di fromento e vino vicino la nuova città essendo a vista di tutti li cittadini e ogn'uno havrà timore e sarà impossibilitato quando volesse fare extrationi furtive si che il fabricarsi Avola nel sito designato dal Fratello Italia è di maggior servitio di S.M.tà e vi sarà meno occasione di fraude.

Si deve considerare inoltre che se dovessero li cittadini trasportarsi in altra parte non havrebbono modo né denaro da farlo, per le rovine patite e sarebbe una turbatione grandissima con pericolo di perdersi li vassalli tanto più che la suddetta nuova città si cominciò a fabricare con licenza delli nuovi S. S.ri Deputati della Giunta, la quale licenza se li fosse stata negata non havrebbono li cittadini fatta tanto grande spesa in fabbricare le loro barrache nel che vi concorse la volontà del Sig. Conultore di S.E. a cui fù concessa la sudetta licenza dai S.S.ri Deputati della Giunta sudetta. Non si é mancato da parte del Sig. Principe di Santa Flavia d'andare attorno delli S.S.ri Deputati della Giunta a fine di persuaderli e farli capace delle raggioni sudette cioé che Avola nuova é fuori di pericolo di corsali et in sito tale che non può fare contrabandi per le raggioni sudette.

A.S.N. / A.P. Vol. 4049, p. 199. (Documento inedito, databile al 1694).

DOCUMENTO 3

BANDO DEL SENATO DI LENTINI

Perchè in virtù di consiglio generale detenuto in questa città d'ordine dell'Ill. Duca di Camastra, Vicario Generale in questo Regno, e con sua presenza ed intervenzione si stabilì dal maggior numero della Nobiltà, Gentiluomini, Professori e Capi di Maestranza che la riedificatione della nuova città si dovesse fare nel Poggio di San Pietro, del che datone conto a S.E. fu il stabilimento suddetto approvato; e benchè dopo s'havesse preteso d'alcuni poco affetti al benefitio del publico, attenti solo nell'interesse proprio, di smettere sotto frivoli pretesti il stabilimento sudetto, ad ogni modo notitioso S.E. dell'amenità del posto e di quanta convenienza sia al servizio di questo publico la puntuale esecutione del stabilito come sopra, fatta matura riflessione nella materia desistimando le nuove rappresentationi come frivole, indiscrete ed interessate, confirmò di nuovo la deliberatione della fabrica sudetta nel riferito Poggio di San Pietro, e convenendo dare puntuale esecutione allo ordine sudetto di S.E. ed essendo necessario tanto per il servitio di S.M. quanto per il beneficio di questo publico dare subito principio alla fabrica sudetta. Per tanto in virtù del presente

bando si ordina prevede e comanda a tutti e qualsivoglia persone e cittadini e abitanti di questa città di qualsiasi stato, grado e conditione, acciò nel termine di giorni 15 da contarsi da quello della promulgatione del presente, habbiano e debbiano e ogn'uno di loro habbia e debba passare et haver passato con tutte le loro baracche e famiglie ad habitare nel riferito poggio di San Pietro, disponendo la nuova riedificatione della città *giusto il disegno e modello fatto e lasciato dal P. Angelo Italia ingegnere, a detto effetto destinato da d° Ill. Duca di Camastra*. Et a fine di dar esempio ad ogn'uno, si esibiscono essere li primi al passaggio sudetto il Sig. Capitano di Giustizia e gl'Ill.mi Senatori di questa città, ordinando similmente in virtù del presente bando che elasso detto termine e non seguito il passaggio sudetto nella forma riferita da alcuno delli sudetti cittadini e abitanti, s'intende in tal caso, se sarà Nobile, essere incorso alla pena di onze 400 per l'esigenza delle quali si passerà con ogni rigore alla coenzione reale e personale ed incorporatione di suoi effetti, d'applicarsi in sussidio della fabrica medesima ad arbitrio di detto Ill. Duca di Camastra, Vicario Generale, ed essendo ignobili, incorreranno nella pena di anni 3 di carcere indispensabilmente. Ed acciò da nessuno si possa allegar ignoranza, s'ha ordinato promulgarsi il presente bando per li luoghi soliti e consueti di questa città.

18 luglio 1693

(Archivio del Comune di Lentini, anno 1693).

(Pubblicato da S. Pisano Baudo, Storia di Lentini, vol. III, ed. 1974, p. 16-17).

Palermo «Theatro del sole»

Lo spazio scenico della Palermo barocca

Maria Gloria Martellucci

Nel Gran Teatro del Barocco tutta la città si trasforma in una meravigliosa «macchina» spettacolare.

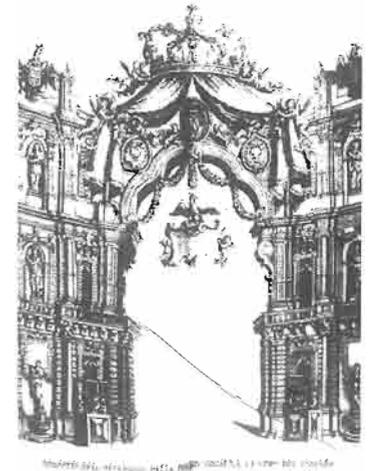
Gli spazi interni (chiese, sale, cortili) e quelli esterni (strade, piazze) si integrano in una nuova relazione e si trasformano secondo una complicata successione di concetti allegorici. Spazio e tempo si dilatano, si sospendono nel tempo e nello spazio simbolico della festa, del rituale.

L'idea di teatro totale ricompone ogni manifestazione della cultura dell'epoca. «Un senso spregiudicato della teatralità» componente fondamentale dell'opera berniniana[1] si diffonde nell'arredo scenografico degli interni, nell'impostazione urbanistica delle opere di ristrutturazione e ampliamento, nella «architettura» della città[2].

A Palermo nei primi anni del Seicento si realizza una delle operazioni urbane più interessanti ed emblematiche della cultura europea: il «Theatro del Sole», la piazza ottangolare posta all'incrocio dei due assi Toledo e Maqueda, che conclude la trasformazione dello spazio urbano iniziata nel secolo precedente. Fulcro dello spazio «reale» e di quello «ideale» della Palermo «rifondata»[3], il Teatro del Sole, «strana e superba macchina», «Piazza sì ricca, Scena sì vaga, Anfitheatro sì nobile», diviene il luogo teatrale per eccellenza della Palermo barocca, sintesi dei miti della storia civile e della storia religiosa.

Lo studio della storia urbana di Palermo, sulla quale si innesta la ricerca, di tipo sperimentale e tuttora in corso[4], sulla «scena» palermitana, scena non in senso specifico o assoluto ma come scenario del potere e dello spazio civico[5] mi ha portato a individuare nel Teatro del Sole, momento di un universo della rappresentazione, il compendio delle caratteristiche fondamentali dello spazio scenico palermitano e l'espressione delle valenze storiche, politiche, ideologiche, attraverso quella «estetica della persuasione» di cui Bernini a Roma era il maggior esponente[6].

Lo spazio scenico palermitano all'inizio del Seicento è il risultato di una generale opera di trasformazione urbana, iniziata nel secolo precedente, e di una mutata concezione dello spettacolo, sia pubblico che privato, che ha origine nella stessa epoca. L'evento da cui prende le mosse il «processo di rifondazione della città», è l'arrivo a Palermo nel 1535 di Carlo V, reduce dalla vittoria di Tunisi[7].

Lo stesso evento, per gli storici dello spettacolo, segnò una «svolta storica» nello spettacolo palermitano, e siciliano in genere, che si concretizzò nelle cerimonie celebrative e nelle feste

1

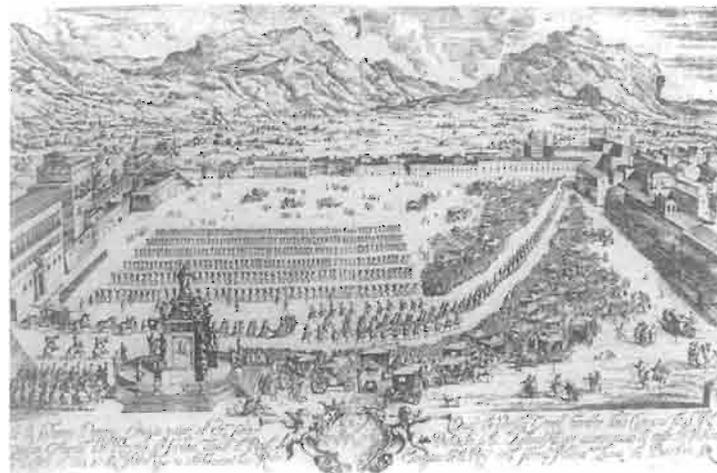
1 - PALERMO. *«Prospetto dell'Ottangolo...», da «La felicità in trono» di P. Vitale, 1714. Paolo Amato inv. e F. Ciché sculp.*

2

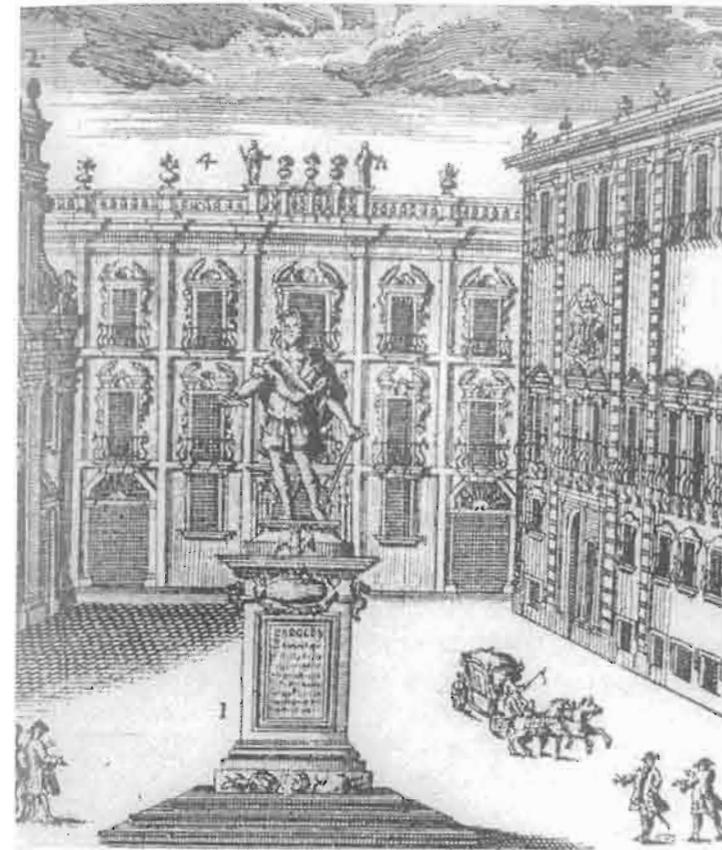
2 - PALERMO. *«Prospetto della sponda del mare con le fabbriche che l'adornano» da A. Leanti, 1761.*
3 - PALERMO. *Il piano del Palazzo. Corteo in onore di Maria Luisa di Borbone, da F. Montalbo, 1686.*

del vicerè Ferrante Gonzaga e di sua moglie Elisabetta[8].
Cambia il tipo di visione del potere e della società, cambia il significato dello spettacolo pubblico, cambia l'immagine urbana di Palermo. Un potere assoluto e una società socialmente statica attribuiranno alla festa il compito che, molto brevemente, possiamo definire di rappresentazione simbolica e sintetica della società.
Ciò avverrà nell'ambito di spazi urbani adeguatamente trasformati o appositamente creati, all'interno di una città, la cui immagine «ideologizzata» troverà la sua perfetta sintesi e il suo completamento nel «Theatro del Sole», la piazza ottangolare, centro della «ampia Croce di Strade»[9] formata dal Cassaro e dalla Via Maqueda, cuore di tutte le manifestazioni pubbliche, religiose e civili (Fig. 1).
Nell'ambito di questa esposizione sarà sufficiente ricordare i momenti principali della trasformazione dell'immagine urbana e della evoluzione delle forme spettacolari palermitane, per arrivare alla costituzione del primo teatro stabile palermitano, il Teatro dello Spasimo, e alla realizzazione di un'altro «magnifico teatro», quello «del sole» appunto, in cui la città «rifondata» vivrà i suoi momenti spettacolari, le sue feste, prima fra tutte quella di S. Rosalia. Nel 1624 infatti — due anni dopo il completamento del Theatro del Sole nel quale furono riunificate le «quattro città nobilissime»[10] che formavano Palermo — Santa Rosalia fu proclamata protettrice della città, in luogo delle quattro Sante: Ninfa, Cristina, Agata e Oliva, che rappresentavano quelle quattro città.

1. *Le trasformazioni urbane*

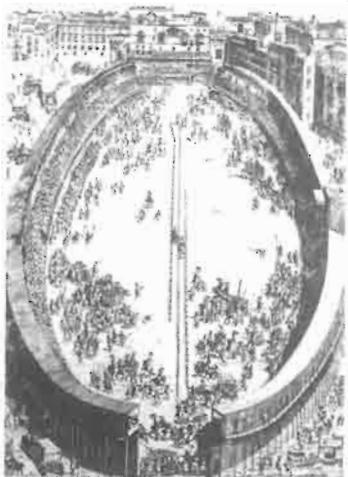
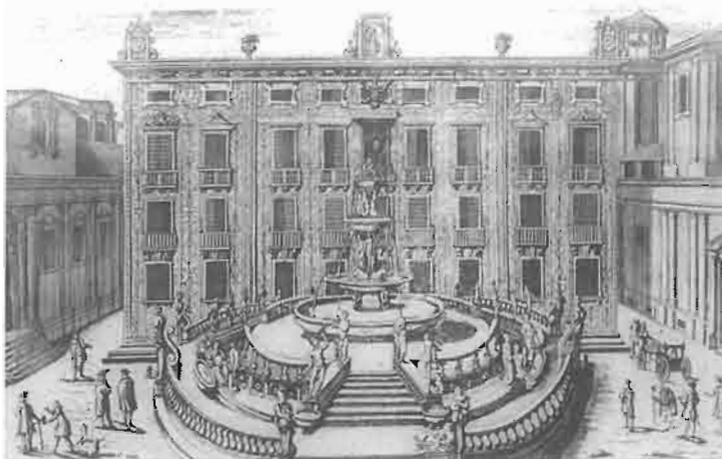
Va ricordata in primo luogo la realizzazione della «cruci di strate» del 1508, considerata il punto di partenza della trasformazione urbana di Palermo[11].

3

Dopo la storica visita di Carlo V del 1535[12] tra le opere di «ammodernamento e abbellimento» della città, ebbe inizio, durante il regno di Ferrante Gonzaga, l'opera di fortificazione e «quadratura» della cinta muraria medievale, su disegno del Ferramolino[13]. Palermo si trovava in una posizione altamente strategica rispetto al bacino del Mediterraneo ed era il baluardo della Conca d'Oro.
«L'ideale di stabilità socio-politica e militare corrispondeva all'idea formale della Palermo «quadrata»[14] e riprendeva i temi del dibattito tecnico-militare particolarmente vivo nella penisola in quegli anni.
Nel 1567 durante il governo di don Garsìa di Toledo si iniziarono i lavori per l'allargamento e la regolarizzazione del Cassaro[15]. Lungo lo stesso asse si aprì la piazza intitolata a Carlo d'Aragona Presidente del Regno e deputato del Senato, artefice della seconda fase di trasformazione del Cassaro, il prolungamento cioè fino al Piano della Marina, e della costruzione del nuovo molo verso nord, già voluto dal viceré De Vega e aggiunto dai contemporanei alle sette meraviglie del mondo[16].
Nel 1577 l'arrivo di Marcantonio Colonna a Palermo fu un evento centrale nella vita della città, non solo per l'aspetto socio-politico ma anche per le sue ripercussioni architettonico-urbanistiche e per lo sviluppo dato allo spettacolo palermitano. Egli promosse infatti l'apertura del Teatro dello Spasimo, inaugurato nel 1582, favorì e incrementò nuove rappresentazioni di spettacoli già noti come per esempio l'Atto della Pinta, nel quale si metteva in scena tutta la creazione del mondo; promosse pubbliche manifestazioni e spettacoli di piazza per il popolo anche piuttosto inconsueti, come la gara di corsa delle prostitute lungo il Cassaro per la festa dell'Assunzione[17].
La città si arricchì di un nuovo «luogo teatrale», uno dei più celebrati e animati: la Strada Colonna sorta lungo il mare aldilà delle mura nord-orientali «un luogo di delizie paragonabile a

qualunque altro delle più superbe città d'Europa»[18] (Fig. 2). Nel 1681, lungo la stessa strada, si costruì il Teatro Marmoreo, opera di Paolo Amato, sorta di loggia adibita agli intrattenimenti musicali, la cui architettura era «la più nobile e finita che si potesse mai dare»[19]. In esso i musicisti del Comune eseguivano «bellissime cantate di ariette e dialoghi musicali e nobilissime sonate»[20]. Altra notevolissima operazione condotta a termine da Marcantonio Colonna fu il prolungamento del Cassaro verso mare fino a Porta Felice e verso l'interno fino a Porta Nuova e oltre questa attraverso la Conca d'oro verso Monreale. Il completamento e prolungamento del Cassaro, evento di fondamentale importanza per le implicazioni urbanistiche e simbologiche, ne confermava il ruolo di asse principale dell'intera città. Sin dalla prima aggregazione urbana, sorta in luogo di quella che diverrà l'attuale Palermo, il Cassaro infatti era sempre stato l'asse portante sia topografico, sia morfologico della città (fenicia, romana, araba...) e il «luogo» della vita pubblica e delle pubbliche manifestazioni. Su di esso si attestano, nei secoli, le architetture più significative: i palazzi nobiliari, i conventi, le chiese, e si aprono quelli che saranno i luoghi più rappresentativi della vita pubblica e spettacolare della Palermo barocca. Dal nucleo più antico e verso mare si susseguono: la Porta Nuova, sorta di arco di trionfo per re e vicerè (sul lato occidentale si celebrano le gesta di Carlo V che entrò in Palermo vittorioso dopo la battaglia di Tunisi nel 1535, alla cui gloria volle accomunarsi il vicerè Colonna che ne promosse la costruzione ponendovi sopra il proprio stemma insieme a quello della città di Palermo); il Palazzo Reale e il Piano del Palazzo (che comprendevano la Cappella Palatina, L'Aula Regia e la Galleria, luogo di feste e banchetti, «giochi del toro», giostre, tornei, e giochi per il popolo come la famosa «Cuccagna»; si innalzavano enormi macchine pirotecniche, carri trionfali, grandi apparati (Fig. 3); il Palazzo Arcivescovile e la Cattedrale (preceduta da un ampio slargo aperto nel 1472, sul quale si innalzavano palchi e tribune per assistere a processioni, gare e spettacoli; (Fig. 4); piazza Bologni, (realizzata da Carlo di Aragona nel 1567); il Palazzo Pretorio (ampliato e abbellito a partire dalla costruzione promossa dal pretore Pietro Speciale nel 1463, sede del potere locale, dove questo era solito offrire feste e spettacoli al popolo e alla nobiltà, e nella cui corte nel 1575 era stata inaugurata la magnifica Fontana del Camilliani (Fig. 6); la chiesa di S. Antonio, (il cui campanile era stato per secoli il simbolo della città); la Piazza Marina (luogo di giostre, spettacoli pirotecnici, fiere, spettacoli con finalità religiose, come le esecuzioni del Tribunale dell'Inquisizione e con finalità mondano-celebrative come la «Caccia artificiale» del 1538 (Fig. 7); infine la Porta Felice che concludeva il lungo rettifilo e si apriva sulla già menzionata strada Colonna.

Lo spazio palermitano in senso urbanistico e in senso scenico, sarà completamente stravolto sul finire del XVI secolo da un evento fondamentale nella vicenda storico-urbanistica della città, carico di significati mistico-simbolici. Si tratta della apertura di un nuovo asse viario, che si volle simile al Cassaro e che at-

4

5

4 - PALERMO. *Il piano della Cattedrale. Sulla sinistra il Palazzo Arcivescovile. Da A. Leanti, 1761.*
5 - PALERMO. *Prospetto della Piazza de' Bologni, dal A. Leanti, 1761.*

6

7

traversava il centro della città esistente formando con quello «un'ampia Croce di Strade». Il 4 novembre 1596 il Senato palermitano deliberava l'apertura della Strada Nuova, operazione tanto coraggiosa quanto autocelebrativa da parte della classe dirigente locale, affermazione della «sua autonomia rispetto al potere regio»[21]. Il 24 luglio 1600 «si aprio detta strada Macheda... et lo primo colpo lo diede il duca di Macheda vicerè, che fu alla cantonera dove era la casa di Benedetto Costa; sparandosi molti mascoli per allegrezze»[22] (Fig. 8).

La scena palermitana, «scena» non solo «in senso specifico o assoluto ma piuttosto scenario del potere e dello spazio civico»[23] era profondamente mutata, ed era pronta ad accogliere le sfarzose manifestazioni dell'epoca barocca.

I «luoghi teatrali» palermitani e le origini dello spettacolo barocco

Sul fronte dello spettacolo e della pubblica rappresentazione, si manifesta la volontà di dare alla festa un nuovo ordine, di precisare delle norme commisurate alla figura sociale di chi vi partecipa. La festa diventa «cerimonia celebrativa del presente»[24] scandita da convenzioni e «invenzioni» tecniche. La partecipazione del pubblico è diretta e per altro verso simbolica (ognuno rappresenta se stesso e la propria condizione sociale). Si attua attraverso i giochi, i tornei, le gare, le sfilate, attraverso figurazioni didascaliche e rappresentazioni simboliche.

Se le giostre restano il momento centrale delle cerimonie ufficiali (celebri quelle in onore di Carlo V) e sebbene si continui a differenziare il tipo di spettacolo secondo la sua destinazione, si comincia ad affermare una dimensione comune: i modi e le tecniche si fanno simili. Nello spettacolo, nella cerimonia pubblica, nel teatro religioso, il metodo effimero diviene una pratica comune. Si pone ben presto il problema di uno spazio passibile di ambientazioni diverse, di ospitare spettacoli a «ingegni», di permettere la partecipazione di un pubblico sempre più numeroso. I «luoghi teatrali» sono quelli cui si è fatto cenno, aperti e chiusi, adattati e trasformati per l'occasione effimera o creati apposta. Il Piano della Marina comunemente adoperato per giostre e giochi cavallereschi, ospitò nel 1538 una «Caccia artificiale» in onore della viceregina Elisabetta Gonzaga, uno spettacolo raffinato e mondano che sembra anticipare uno dei generi spettacolari del barocco: il genere pastorale. In un bosco artificiale dei falsi cacciatori inseguivano degli animali (veri) per il godimento del pubblico, formato da nobili e aristocratici, assisi su logge di legno appositamente predisposte. Prima della Caccia «due di loro stesero una tovaglia in terra, e mangiarono affaccio il catafardo di S.E., all'usanza di cacciatori. Poi si misero a cacciare»[25]. Non mancarono di saltar fuori dai cespugli conigli, pernici, volpi, lupi, daini, cervi, e comparvero anche ninfe inseguite da selvaggi e salvate da nobili cavalieri. Tutto terminò tirando «ova piene d'acqua rosa verso la viceregina e le dame»[26].

Una vera e propria commedia si rappresentò per la prima volta

6 - PALERMO. *La piazza Pretoria con in primo piano la fontana del Camilliani e sullo sfondo il Palazzo Senatorio, dal Lo Presti, 1737.*

7 - PALERMO. *«Figura del Gran Teatro eretto sul Piano della Marina della Felicissima e Fedelissima città di Palermo per la solennità delle giostre nelle nozze della Maestà Cattolica Carlo II e Maria Luisa di Borbone Re e Regina di Spagna nel 1680», da P. Maggio, 1680.*

8 - PALERMO. L'ottangolo e l'incrocio del Cassaro con via Maqueda. Sulla sinistra la chiesa di S. Giuseppe dei Teatini annessa alla facciata meridionale della piazza. Sono riconoscibili tra l'altro la fontana Pretoria, il palazzo Senatorio e il convento di S. Caterina. Da A. Samonà, 1978.

8

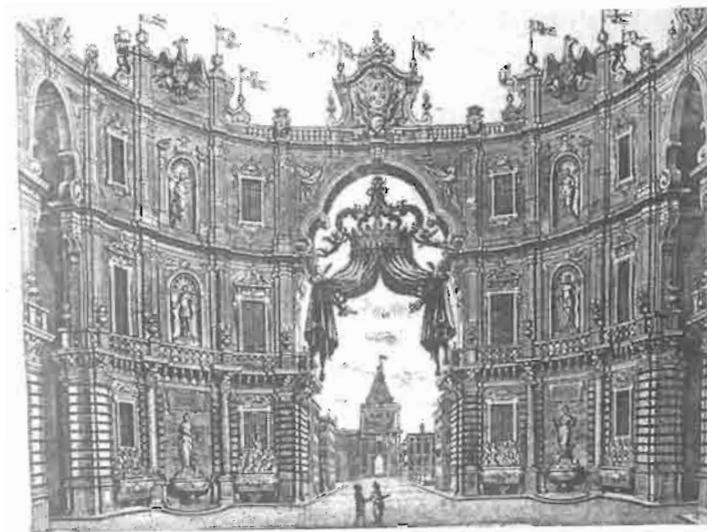
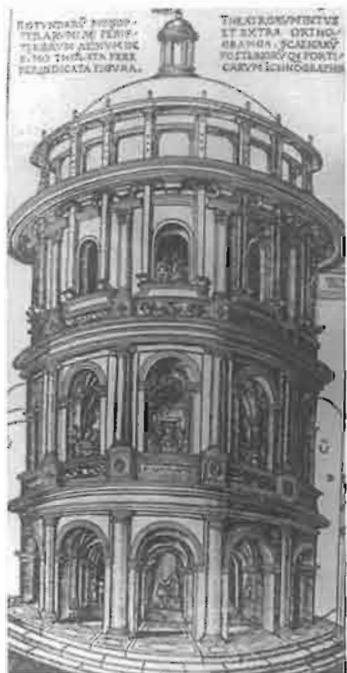
9

10

a Palermo in occasione di una festa privata, per il matrimonio del figlio del vicerè Ferrante Gonzaga, nel 1542. Alla fine delle pubbliche «allegrezze» cui aveva partecipato tutta la città, la commedia si rappresentò di sera, in forma privata nella chiesa di S. Nicolò[27].
Una chiesa, quella della Pinta nei pressi del Palazzo Reale, ospitò quello che dagli studiosi dello spettacolo siciliano è posto all'origine del teatro barocco palermitano: l'Atto della Pinta, dramma sacro sulla creazione del mondo, rappresentato per quasi un secolo a partire dal 1538. Fra tutte le opere del tempo fu quella che raccolse maggiore ammirazione e quella che nel corso del secolo fu riportata in scena parecchie volte, con grandi elogi dei cronisti e del pubblico. La più memorabile rappresentazione fu quella del 1581 promossa dal vicerè Colonna con i rimaneggiamenti del Licco e la musica del Chiaula. Le spese straordinarie sostenute dal Senato palermitano secondo l'Inveges[28] e il Mongitore[29] sarebbero ammontate a 30.000 scudi; secondo l'Alessi[30] a 12.000. Il Licco «arricchì lo spettacolo delle maggiori risorse scenografiche che si potessero allora concepire ed attuare»[31]. «Il talamo» o come dicevasi allora in Sicilia il «catafalco», era di per se stesso un grandioso edificio, col paradiso alla sommità, l'inferno al di sotto e, fra l'uno e l'altro non sempre visibili, il palcoscenico. Questo era nel fondo suddiviso da tanti scompartimenti o luoghi deputati quanti erano i luoghi nei quali doveva svolgersi la rappresentazione e sul davanti aveva uno spazio comune detto nave, in cui s'avanzavano i personaggi. Nei tre atti si rappresentavano la creazione, la lotta tra gli angeli, la creazione di Adamo ed Eva, la storia dell'Antico Testamento e l'inizio del Nuovo con la Annunciazione di Maria. Alla fine l'albero del bene e del male, simbolo del peccato redento, saliva lentamente in cielo al canto del Gloria Patri»[32].

9 - PALERMO. *«Prospetto della Piazza Ottangolare di Palermo con veduta della Porta nuova e della Porta Maqueda», da A. Leanti, 1761.*
10 - PALERMO. *«Prospetto di un lato della Piazza Ottangolare», da P. La Placa, 1739.*
11 - TRAPANI. *«Prospetto del Palazzo Senatorio di Trapani» (1699-1701) di Simone Pisano e Andrea Palma. È leggibile il riferimento ai Quattro Canti di Palermo.*
12 - PALERMO. *«Prospetto orientale dell'Ottangolo della Piazza Vigliena centro del Cassaro», da P. La Placa, 1736.*

11

12

«Affermatasi in tutta Italia la consuetudine della drammatica ad imitazione della greca e della romana»[33] si resero necessari degli spazi adeguati per la nuova concezione e il nuovo tipo di spettacoli. Palermo fu tra le prime città d'Italia, ad avere un suo teatro stabile.
Il Senato palermitano fece costruire tale teatro all'interno della chiesa dei Padri di Monte Oliveto, detta comunemente dello Spasimo dal nome della tela in essa contenuta, dipinta da Raffaello e oggi al Prado. Nel 1573 la chiesa, per il completamento delle fortificazioni meridionali della città, fu espropriata ai Padri e «di quel tempio se ne formò un proporzionatissimo teatro per le tragiche e comiche rappresentazioni da farsi secondo i tempi e le occasioni»[34]. Il 22 febbraio 1582 «fu la prima volta che si recitò commedia nelle stanze dello Spasimo che così volse il S. Marcantonio Colonna vicerè»[35], con il lavoro di A. Usodimare: *Il pazzo assennato*.
La stessa commedia era già stata rappresentata nella Sala Grande del Palazzo Senatorio. Era quello uno dei principali «luoghi teatrali» palermitani dove si davano spettacoli e feste per la nobiltà e le alte cariche del regno e dove era consuetudine, il lunedì e il venerdì, dare pubblici concerti. A proposito della sontuosità e grandezza di una di quelle feste, nel 1740 un cronista scrisse: «Confessano quei che han girato l'Europa e veduti altri simili festini, non essersi veduta cosa uguale in magnificenza»[36].
La sala detta «delle Lapidi» era stata rinnovata nel corso del XVI secolo e per tutta l'epoca barocca sarà sede di manifestazioni festive, splendide e sfarzose, offerte dal potere locale. Non meno ricca di quella era la Galleria del Palazzo Reale altro «luogo teatrale» palermitano, sede di grandi ricevimenti e feste in occasione di annuali ricorrenze (celebri le feste per il Carnevale date dal vicerè D'Ossuna), nascite di reali e celebrazioni d'importanti eventi politici. La Galleria era stata realizzata per volontà del

13

vicerè Maqueda (che abbellì il Palazzo anche del vasto cortile che porta il suo nome) e fu arricchita in seguito dal vicerè Duca di Castro, tra il 1612 e il 1622. In occasione delle feste nella Galleria, oltre al banchetto ed al ballo (saraos) si assisteva a manifestazioni teatrali, «o prima del ballo o, come avvenne nel 1630, dopo il torneo cui gli invitati avevano assistito su apposite tribune»[37] disposte nel Piano del Palazzo. I manoscritti dell'epoca ci fanno sapere soltanto che in tali occasioni si rappresentavano «commedie» senza precisare nè il titolo nè l'autore. Quelle che i vicerè sceglievano erano probabilmente le più semplici per numero di personaggi e per «ingegni» ma «a tale semplicità faceva compenso la ricchezza dell'addobbo scenico e la sontuosità della festa»[38].
Il vicerè, la viceregina e la dama del primo titolato del regno vi assistevano in un posto eminente e sotto un baldacchino; di fronte, secondo il Cerimoniale, sotto un altro baldacchino, sedeva l'Arcivescovo di Palermo; gli altri invitati prendevano posto tra la scena e i due sogli. Per contrastare la diffusione della commedia profana e la contaminazione dei temi sacri, si sviluppò a partire dal XVI secolo il teatro sacro soprattutto ad opera dei Gesuiti, arrivati in Sicilia nel 1549.
L'azione svolta dai Gesuiti si dispiegò in varie attività (moralizzatrice, urbanistica, costruttiva) realizzando la volontà del potere ecclesiastico di rinsaldare l'ideologia religiosa e colmare un vuoto culturale e didattico.
Le prime rappresentazioni furono quelle date nel Collegio dei Gesuiti nella sede provvisoria presso il Piano della Misericordia e successivamente nella nuova sede lungo il Cassaro nei pressi della Cattedrale, dove il Collegio era stato definitivamente trasferito[39].
Gli spettacoli con finalità religiose (drammi sacri, riti processionali, spettacoli dell'Inquisizione) si affiancarono alle cerimonie pubbliche, agli spettacoli di condizione, alle rappresentazioni profane, alle azioni promosse dal Senato e dal potere viceregio. Si afferma una dimensione comune di spettacolo, una pratica unitaria che assume l'«effimero» come metodo per trasformare i luoghi della città, per comunicare precise valenze politiche, ideologiche, simboliche, in nome di «un rapporto globale con il pubblico basato sull'immagine»[40].

3. *Il Theatro del Sole*

Le piazze, gli edifici sacri e gli slarghi della città, soprattutto quelli lungo il Cassaro, restavano i «luoghi teatrali di ogni manifestazione pubblica. A quelli si aggiunge, nei primi anni del XVII secolo, la piazza ottangolare realizzata all'incrocio dei due assi Toledo e Maqueda, centro della città e della Conca d'Oro. La sua realizzazione conclude la trasformazione dello spazio palermitano, iniziata nel secolo precedente, assumendo nell'ambito della Palermo «quadrata» un ruolo di grande rilievo per i suoi contenuti storico-urbanistici e per quelli mistico-simbolici. Esempio estremamente significativo di «architettura» della città aldilà del suo carattere emblematico.
Come sintesi della specificità formale e della nuova immagine urbana racchiude i miti della storia civile e di quella religiosa. Essa divenne il luogo urbano e teatrale per eccellenza. Di «teatro» aveva anche il nome: «Theatro del Sole, in guisa di un ampio e spazioso theatro fabbricato, d'altezza intorno a cento e più piedi, in tre scomparti altrettanto d'ordine quanto di lavoro diversissimi, con somma però proporzione di termini e membri... raro e meraviglioso theatro da starne al paragone di qual un che altro ch'abbi la bella Italia a grida e nome guadagnatone»[41]. Nell'Ottangolo saranno innalzati, in occasioni diverse, altari, palchetti, baldacchini, effimere strutture celebrative; lì saranno ambientate e cantate, azioni teatrali, «mottetti».
Così i cronisti dell'epoca celebrarono la realizzazione della piazza ottangolare: «Somma invero lode e incomparabile gloria a Te devesi, illustrissimo Senato per la strana e superba macchina dell'Ottangolo, à quale hai dato un sì bel principio e felicissimo progetto. L'Ottangolo dico, disegnato da situarsi nel centro e ombilico di quell'ampia Croce di Strade, Cassaro e Maqueda, che è la più degna e pregiata gioia ch'abbi l'Europa, non chè l'Italia»[42]. Il meraviglioso Ottangolo, chiamato anche Piazza Vigliena (dal nome del vicerè che ne iniziò la realizzazione) e Theatro del Sole («però che dal dì nascente fino al cader del giorno sempre vi si raggira il sole rimirandolo in alcun dé suoi lati»)[43] era sorto per «innestarne più ricche gioie alla Normanna Corona e alla Conca d'oro, e recar parimenti perfettione e vaghezza a quella parte ch'é senza verun contrasto, di tutta la città il centro e il cuore»[44]. Palermo, la Città Felice, «ancor che magnifica e sontuosa, era in certo modo, senza lo meraviglioso Ottangolo, un cadavere senza spirito, un'ecclittica senza sole, un diadema a monile senza veruna gemma»[45]. Lo spazio palermitano nel Theatro del Sole è esaltato e simbolicamente riproposto, con la complessità e giustapposizione di tutti i suoi elementi. Esso riassume tutta la città, la sua storia, e la sua formazione; sorta di «memoria» costruita per chi la abita e chi la visiti. Scrive ancora il Maringo a questo proposito che l'Ottangolo «l'avviava e informa a guisa ch'ella faccia di se viva e leggiadra mostra a riguardanti e abitanti (e possa) rinnovarne le antiche meraviglie (...) desterà almeno la gloriosa fama dell'anticaglie Sicane, quali il Siculo Diodoro osò, per specchi al cielo e per alberghi agl'Iddij francamente opporre». Dalla sua realizzazione in poi Piazza Vigliena sarà il centro, geometrico, formale, simbolico; in cui tutta la città si identificherà e rappresenterà, scenario del potere e dello spazio civico (Fig. 9). Sarà l'espressione della vita della comunità civica e dell'immagine urbana, risultato delle relazioni fra i differenti elementi che concorrono alla sua formazione, quale si era definita, come si è detto, nel corso

13 - PALERMO. *Il Teatro classico secondo l'edizione vitruviana di Cesariano del 1521.*

14

14 - TUNJA (Colombia). *Retablo principale della chiesa di S. Ignacio (inizio del secolo XVII).*

15

15 - PALERMO. «*Palermo Quadrata e S. Rosalia sua nuova patrona*», *sec. XVII.*

del secolo precedente[46]. Ognuna delle quattro facciate dell'Ottangolo «delle quali fu Ingegniere Giulio Lasso, Regio Architetto, é divisa in tre ordini di architettura che vanno da terra sino in cima, superbamente adornate di pietra d'intaglio, e di marmi, con architravi, fregi, e cornici»[47]. Ogni facciata è di «uguale fabbrica, di uguali ornamenti e bellezza (delle altre) alta ognuna 100 e più piedi»[48] (Figg. 10-11).

«Il primo ordine è dorico con pilastri bugnati, in mezzo dei quali vi sono due colonne di pietra marmorea di libeccio, e nel centro di esse una statua, sopra alla quale vi è una tavola di marmo bianco con iscrizione, che indica l'opera, il tempo, il Regnate, il governo del Viceré, il Pretore, ed i Senatori, che la fecero, e ai piedi di essa statua un fonte di marmo libeccio guarnito di festoni, e scudi coll'impresa della Città, tutti di marmo bianco, nel quale da un mascherone pur di marmo si versa dell'acqua; i detti fonti sono custoditi da un cancello di ferro semicircolare. Il secondo ordine è jonico con colonne scannellate, nel cui mezzo vi è una nicchia rotonda con cornice di pietra, e dentro una statua maggiore del naturale di marmo di un Re regnante della Sicilia, ed una ringhiera di ferro nella quale si esce da due aperture, ugualmente ornate di pietre d'intaglio, e sul finimento di ognuna vi è un Angelo di marmo, che tiene una palma ed una corona. In queste nicchie del secondo ordine le statue dei Sovrani, che oggi si vedono di marmo, dovevano essere di bronzo, e nel 1630 erano già terminate quelle di Carlo V, e di Filippo IV; anzi quest'ultima era già situata nel suo posto, come scrive Baronio «De majest. Panor. lib. I, cap. 13, fog. 176; ma poi il Senato Palermitano cambiò pensiere, o perché riusciva esorbitante la spesa, o perché le fabbriche non ne potevano sostenere il peso, e nel governo del Conte Ajala le alzò di marmo, e quella di bronzo di Carlo V la fece situare nella Piazza Bologni, e l'altra di Filippo IV in quella del Real Palazzo. Il terzo ordine è composto, e dentro una nicchia si vede la statua di una Santa Vergine Palermitana, alla quale sovrasta un Angelo di marmo bianco colla corona in atto di posarla sul capo di essa, e ai fianchi due finestre. Il finimento a guisa di piramide è formato da un'aquila reale di marmo bianco colle ali spiegate, che presenta nel petto le armi del Re, nel cui tempo fu costruita, ed ai lati due Scudi ugualmente di marmo, colle armi del Viceré che governava»[49].

In particolare nella facciata corrispondente all'antico quartiere della «Albergaria, che riguarda a Tramontana ed è attaccata alla Chiesa di S. Giuseppe»[50] sono poste la statua della Primavera, quella di Carlo V e quella di S. Cristina; la Estate, Filippo II e S. Ninfa, sulla facciata del quartiere di «Serarcaldi»; l'Autunno, Filippo IV e S. Oliva, per il quartiere della «Loggia»; l'Inverno, Filippo III e S. Agata, per il quartiere della «Kalsa».

Lo spazio dell'Ottangolo è uno spazio unitario. Le sue parti sono collegate da relazioni di corrispondenza e dipendenza, si richiamano reciprocamente e rimandano l'una all'altra, in una circolarità ininterrotta, come quella del ciclo solare, del giorno e della notte, delle stagioni, della vita e della morte. La continuità dello spazio del Theatro del Sole è perennemente riproposta ed esaltata dagli addobbi e dagli apparati che, a partire dall'epoca barocca adorneranno le sue facciate. L'Ottangolo è infatti definito anche una «strana e superba macchina»[51]. Il metodo effimero e l'architettura dell'Ottangolo si completano e compenetrano in una perfetta sintesi di pittura, scultura, architettura, di vero e verosimile, di metafora e realtà. Alla base dei suoi quattro «Cantoni» s'innalzarono altari, si disposero palchetti per sonate e Cantate celebrative; al centro si disposero palchi e altari o si sospese un baldacchino a forma di cupola sormontato da una corona, come in occasione delle feste per Carlo III nel 1736, quando si chiusero i suoi lati con quattro effimeri archi di trionfo che collegavano le quattro facciate, al di sopra del Cassaro e della via Maqueda (Fig. 12).

Vero e proprio teatro della vita urbana, il Theatro del Sole, ripropone lo spazio scenico palermitano nella complessità degli elementi che lo caratterizzano.

La riflessione sulla natura e la formazione dei luoghi teatrali della città di Palermo, oggetto di uno studio cui in questa sede, per brevità di esposizione non possiamo che riferirci, ci ha permesso di individuarne alcune caratteristiche formali e di avanzare delle prime approssimazioni.

Caratteristica prima dello spazio scenico palermitano è la posizione topografica del nucleo urbano: al centro di una vasta conca circondata da monti e lambita dal mare. Palermo fu celebrata per la sicurezza e imprendibilità del suo porto «che risponde-va ai bisogni dell'antica navigazione»[52], e per la fertilità e ricchezza della sua conca. Lo stesso toponimo di origine greca, Panormos (tutto porto) conferma quella che è (o era) una delle sue maggiori caratteristiche. La Conca d'oro, così detta dal colore degli agrumi che vi abbondavano, era ai piedi della Statua del Genio di Palermo, raffigurazione probabilmente di origine medioevale, emblema della città. Nel Theatro del Sole essa sarà emulata attraverso la riproposizione di alcuni suoi elementi come vedremo in seguito. Rispetto ad essa l'Ottangolo occupa una posizione centrale, infatti è posto a metà dell'asse urbano portante, il Cassaro, che divide la città in due parti, facendo la bisettrice di questa e della conca che la contiene. Il sole, di cui la piazza ottangolare è «teatro», ogni giorno nel suo corso ripete il tracciato del lungo rettifilo: sorge infatti dal mare dietro la Porta Felice e tramonta dietro la Porta Nuova, al di là dei monti che chiudono ad ovest la Conca d'oro. Al centro della Conca d'oro, l'Ottangolo è la corona più preziosa posta sulla città, le altre sono quelle concentriche, formate dalle mura che la difendono e dalle montagne che la circondano. «La prima corona è il circuito delle montagne che sovrasta alla pianezza ed ampiezza della nostra piana, nella quale le perle sono i prati, le vigne, i

giardini, i canneti, gli oliveti, i trappeti di cannamele e tante tonnare. La seconda corona la farà il circuito delle alte mure della città di cui le gemme saranno i robusti e fortissimi bastioni, da render la città secura dell'impeto di qualsivoglia grossissimo esercito. La terza corona la faranno le mura d'ogn'una delle quattro città[53] e quest'ultima è assai più adornata di preziosissime gemme che non sono l'altre perchè più s'appressa al vivo dell'adornato soggetto...»[54].
Altro elemento caratterizzante lo spazio palermitano è la presenza di verdeggianti e rigogliosi giardini che ospitarono le splendide architetture arabo-normanne, e fecero da scenario alle feste barocche dei nobili e del Senato (il famoso parco di Gehoard, le ville urbane, i piccoli giardini interni al tessuto residenziale, i giardini della Palermo del primo Novecento, il cui odore di zagara inondava per alcuni mesi anche i rioni più interni; ammirati e celebrati come una delle maggiori bellezze di Palermo).
Insieme ai giardini, altro elemento caratteristico, strettamente connesso all'esistenza di quelli, è l'abbondanza di acque: quella del mare che lambiva Palermo, quella dei fiumi che la bagnavano, quella dei canali che la attraversavano, dei pozzi, delle sorgenti che alimentavano i mulini, i bagni, le fontane.
Nell'Ottangolo tali elementi sono simbolicamente riproposti dalle statue delle quattro stagioni e dalle quattro fonti che occupano il primo ordine di ciascuna facciata. La Natura è ricordata nel cuore della città nel susseguirsi delle sue fasi: la Primavera, l'Estate «con ghirlanda di spighe, e tiene ai piedi un mostro con la testa di aquila e il rimanente del corpo di serpente»; l'Autunno «con un cesto di frutta nelle mani e ai piedi un serpente»; l'Inverno «in sembianza di vecchia deforme con ai piedi un mostro attorcigliato»[55]. Alcuni mosaici raffiguranti le quattro stagioni adornavano le residenze della Palermo Romana come attestano i ritrovamenti della fine del secolo scorso e dei primi anni di questo, al di sotto del Piano del Palazzo.
L'acqua che abbondava a Palermo e nella sua conca, nell'Ottangolo sgorga dalle fonti «di marmo di libeccio guarnito di festoni»[56], simbolo di vita e di rigenerazione, introducendo un'immagine di dinamismo, di movimento, introducendo la natura ed i suoi elementi nell'architettura e nella scena urbana. L'acqua «idea fissa del secolo barocco[59] fuoriesce abbondante dalla magnifica Fontana Pretoria posta nella Corte del Palazzo Senatorio, immediatamente a ridosso dell'Ottangolo, vera e propria «forma simbolica (l'unica che sa dare una immagine del dinamismo, un monumento al movimento)»[58], centro «costruito» rispetto al centro «vuoto» rappresentato dalla piazza Ottangolare, elemento della «rifondazione» della città, sorta di «pila de agua» posta al centro del nuovo perimetro urbano[59].
Lo spazio scenico palermitano, come espressione della vita urbana è segnato da quella che è una caratteristica della sua vicenda storica e architettonica, la convivenza cioè, al suo interno, di gruppi etnici diversi (greci, arabi, ebrei, normanni e più tardi pisani, catalani, genovesi), aggregati in quartieri che determineranno l'assetto economico e sociale della città e formeranno l'ambiente cosmopolita e colto descritto da cronisti e viaggiatori.

La prima rappresentazione di Palermo a noi nota, contenuta nel «Carmen» di Pietro da Eboli del XII secolo, riproduce la città in lutto per la morte di Guglielmo II e presenta la città attraverso le raffigurazioni simboliche dei suoi abitanti secondo i vari gruppi etnici e i quartieri che la abitavano[60].
Dei quartieri della città medioevale, fino al Cinquecento, restavano sei Giurati eletti uno per ogni quartiere più due eletti per il Cassaro diviso in «alto» e «basso». L'ottangolo riprende il tema della quadruplicità nell'unicità, trattato anche dal Fazello[61], dal Baronio[62], dal Di Giovanni, che addirittura parla di «quattro città nobilissime» Elima, Segesta, Mozia e Solunto[63], dalla cui aggregazione sarebbe nata Palermo. Le quattro facciate dell'Ottangolo corrispondono ai quattro quartieri o «città» delimitati dalle «facciate delle strade (Cassaro e Maqueda) e dalle mura che corrispondono fuori della città»[64]: l'Albergaria, il Serarcaldi, la Loggia e la Kalsa. Posti sotto la protezione delle quattro Sante palermitane le cui statue occupano il secondo ordine di ogni facciata, sono simbolicamente rappresentati dal proprio stemma che occupa il coronamento di ogni «cantone». Nell'ordine corrispondono ai quartieri sopra elencati le statue di S. Cristina, S. Ninfa, S. Oliva, S. Agata e gli stemmi di «un angue verde che in sè attortigliato sta ritto, in campo d'oro», de «la figura di un Ercole che sbrana un lione, in campo celeste», de «l'angusto stemma di casa d'Austria di origine moderna levato sull'antica tabella o carta bianca con alcune iscrizioni», de «il rubicondo fiore della brancanina o della rosa in campo d'argento»[65]. Il rapporto tra lo spazio interno, privato, raccolto, e la dimensione del percorso come luogo pubblico, per gli incontri, i commerci, i cortei, presente nell'ambito urbano, è rimasto pressocchè inalterato dalla città araba in poi, e riprodotto a scala maggiore nel Theatro del Sole. Alla vita dei quattro quartieri si sovrappone una vita pubblica, ufficiale che si svolge lungo il Cassaro e la Via Maqueda che rispetto a quelli sono come degli assi esterni sui quali le quattro parti, in cui è divisaPalermo, si affacciano, e si mostrano. Così scrive il Di Giovanni iniziando la descrizione dei quattro maggiori quartieri: «le mura dunque di questa città[66], dell'Albergaria saranno le facciate delle strade e le mura che corrispondono fuori della città»[67]. L'Ottangolo anche se è uno spazio interno all'ambito urbano é quasi chiuso dalle sue architetture, sembra essere in questo senso un «esterno» rispetto ai quattro quartieri retrostanti, che su di esso si mostrano attraverso le quattro facciate-prospetto. Nella «teatralizzazione» degli spazi urbani, le sue quattro parti sono paragonabili ad altrettante «scaenae frontes» (Fig. 13).
Come in un grande *retablo* la storia e la vita della città sono

drammatizzate ed espresse nella ricchezza della loro vicenda e dei loro miti, (rappresentati dalle statue di Sante e di re, dalle lapidi celebrative di vicerè, di senatori, di glorie passate e di splendori presenti) (Fig. 14).

Altro tema dominante della formazione della scena palermitana, dello scenario del potere e dello spazio civico, è il contrasto tra potere esterno e potere locale.

Nei secoli tale contrasto portò alla realizzazione di una cittadella autonoma, poi riassorbita nell'ambito urbano, la Kalsa, portò inoltre alla formazione del polo costituito da Piazza Marina, nella quale sorse il Palazzo dei Chiaramonte (divenuto poi sede vicereale e sede del Tribunale dell'Inquisizione), alle affermazioni di autonomia del Senato palermitano rispetto al potere regio, che si manifesta nella sfarzosità e imponenza voluta per la propria sede e, anche, nell'apertura della Via Maqueda.
All'incrocio di questa con il Cassaro, l'Asse alla cui estremità sorgeva il Palazzo Reale, nell'Ottangolo cioè, il potere esterno e quello locale si incontrano e si conciliano. Al centro del Theatro del Sole e della Croce formata dal Cassaro e dalla Via Maqueda, il potere civile e quello religioso coesistono e si confondono come sulle facciate della stessa piazza, nelle espressioni della festa, nei cortei e nelle processioni. Sotto la cupola ideale che copre l'Ottangolo che, come s'è detto, in effimere occasioni vi fu improvvisata, simbolicamente cielo e terra si toccano, celebrano le loro nozze mistiche.

4. *Palermo e S. Rosalia*

Palermo «rifondata» e riunificata — sebbene divisa in quattro parti nel 1624 — alle sue quattro Sante protettrici sostituisce S. Rosalia che da allora in poi sarà la sua unica, patrona.
Nel corso della festa il nome della Santa e quello della Città sono accomunati nelle acclamazioni dei credenti: «Viva Palermo e Santa Rosalia». «Rosalia é Palermo e Palermo é Rosalia». Il concetto allegorico celebra nello stesso tempo la Santa e la città (Fig. 15).

La festa di S. Rosalia sarà nel 1624 la maggiore della città, arriverà a durare nove giorni e per un intero anno tutta la città sarà coinvolta nei solenni preparativi per le celebrazioni che si svolgeranno nelle strade, nelle piazze, nelle chiese, nei teatri, e che culmineranno nella processione rituale e nella sfilata dei magnifici carri trionfali.

Secondo la tradizione popolare Rosalia Sinibaldi, vissuta nel XII secolo, parente di Ruggero II e discendente di Carlo Magno, nel 1624 a seguito di miracolosi eventi, salva la città flagellata dalla peste. Dichiarata Santa e patrona di Palermo è celebrata in suo onore la prima trionfale processione, grandioso evento, religioso e civile insieme.

La festa sarà scandita da alcune tappe fondamentali: le Quarantore, la messa solenne in cattedrale (le documentazioni annuali riportano la sontuosità e ricchezza dell'addobbo), la processione, le corse dei cavalli lungo il Cassaro; le solenni cavalcate della nobiltà dei Tribunali, del Senato, dell'Arcivescovo, del Pretore, del Vicerè, (di notte per le vie di Palermo), i giochi d'artificio realizzati con enormi «macchine» da fuoco, la fiera in Piazza Marina.

Il carro trionfale fu realizzato a partire dal 1686; tra il 1694 e il 1741 si usò farlo precedere da altri quattro carri minori.
Sfilava per il Cassaro provocando l'affollarsi della gente stupita e curiosa per la sua magnificenza e ricchezza.
«Sollevato da terra sopra quattro rote d'evidente grandezza s'allargava in faccia dodici palmi, lungo dà lati venti, alto trentasei. Il primo piano lo formava una capricciosa Conchiglia, che era la stessa tutta d'oro del Genio Palermitano consacrata e di novo in forma più nobile rifatta. Sopra questa s'ergeva pomposa l'Aquila d'oro pura di Palermo, che facendo seno sopra il dosso Reale, al secondo piano del carro, lo sollevava coll'altezza di molti scalini disposti nel mezzo delle grand'ale, che in gesto d'allegrezza innalzava. Contorcevansi queste nello ultimo finimento a disegna di maestrevol capriccio in augustissimo trono, sopra cui in piè, con in mano una vittoriosa bandiera s'adorava da tutti S. Rosalia trionfante»[68].

Il Theatro del Sole era in tali occasioni splendidamente addobbato.

«Ivi come è solito costume di simili feste principali, si vedevano i quattro Altari, più che gli altri sollevati da terra. A man destra si riguardava non senza applauso quello dè Padri dell'Olivella pomposamente addobbato, tutto argento; in cima eravi, sotto un baldacchino S. Rosalia, che stava sopra un'Aquila, volante, che stringeva tra le branche un Serpente ferito a morte, col motto, «Undique tuta». Il secondo era dè Padri Crociferi, sopra del quale si mirava pur sotto baldacchino una sfera nella quale era chiusa S. Rosalia che stava sopra una nuvola parimenti d'argento. Il terzo, dilettevole alla vista, composto dai Padri Teatini, era un monte d'argento adorno di rose e fiori, sopra del quale vedevansi tutte le Virtù Theologali e Cardinali, e nella grotta a basso S. Rosalia, che ispirava circondata dagli Angeli, e à basso si godevano due bellissimi giochi d'acqua.
Il quarto ed ultimo fù dè Padri Chierici Regolari Minori non senza industrie e bellezza, drizzato, nè con minor argenteria, e apparato, nella di lui sommità apparve sotto il baldacchino S. Rosalia, che con una lancia nella destra, uccideva il maligno Serpente»[69].

S. Rosalia divenne presto il nuovo simbolo di Palermo, in luogo della medioevale e paganeggiante immagine del Genio Palermitano.

Allo stesso modo la Magnifica Croce e il Theatro del Sole si era-

16

16. PALERMO. *Il Genio di Palermo e S. Rosalia porgono le chiavi della città a Carlo di Borbone, da P. La Placa, 1736.*

no sovrapposti alla città esistente e al suo assetto ancora medioevale. Ma come la città continua a vivere la vita dei suoi maggiori quartieri (le quattro «città»), insieme a quella dei grandi assi pubblici, così nella tradizione popolare S. Rosalia e il Genio di Palermo, sono spesso accomunati e accoppiati. In una incisione del 1736 il re Carlo III giunto a Palermo è accolto all'ingresso da S. Rosalia e dal Genio Palermitano che gli offrono le chiavi della «Città Felice»[70] (Fig. 16).

Note

[1] Cfr. M. FAGIOLO DELL'ARCO. M. FAGIOLO, *Bernini*, Roma 1966.

[2] Si veda: M. FAGIOLO DELL'ARCO, S. CARANDINI, *L'Effimero Barocco*, Roma 1978 e soprattutto per le tematiche relative al rapporto città-festa: MARCELLO FAGIOLO, *La città effimera*, Roma 1980.

[3] Il termine «rifondazione» già usato da Marcello Fagiolo e Maria Luisa Madonna, è qui riferito al saggio della stessa M.L. MDONNA, *Palermo nel Cinquecento: la rifondazione della Città Felice*, apparso su *«Psicon»*, 8-9 (1976), saggio che ha arricchito di nuove tematiche gli studi urbani su Palermo.

[4] Questo saggio è stato scritto nel 1980 in occasione del Corso Internazionale di Alta Cultura *Bernini e l'Universo Barocco*, Roma 1980.

[5] Cfr. L. ZORZI, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino 1977, stimolante raccolta di saggi dal 1971 al 1975 sul rapporto città-teatro e sul luogo teatrale. Si veda anche il contributo dello stesso L. Zorzi al catalogo della mostra *Venezia e lo spazio scenico*, Venezia 1979.

[6] Cfr. G.C. Argan, *L'architettura barocca in Italia*, Milano 1957.

[7] Per il rapporto tra trasformazioni urbane e uso effimero della città si veda il fondamentale M. FAGIOLO, *La città effimera*, cit.; M.L. MADONNA, *Palermo nel Cinquecento. La rifondazione della «Città Felice»*, in *«Psicon»*, 8-9 (1976).

[8] C. MELDOLESI, *Spettacolo Feudale in Sicilia*, Palermo 1973.

[9] G.B. MARINGO, *Dell'Ottangolo Palermitano, Piazza Vigliena e Theatro del Sole*, Palermo 1609.

[10] V. DI GIOVANNI, *Del Palermo restaurato, libri quattro*, Palermo 1615, in G. DI MARZO, *Biblioteca Storica e Letteraria di Sicilia*, 1ª, Palermo 1869.

[11] G. LA MANTIA, *Di uno speciale rinnovamento edilizio a crocevia in Palermo nel 1508 e di quelli più estesi nei tempi posteriori*, Palermo 1921; vedi per la giusta interpretazione del problema, M. L. Madonna, Palermo..., cit.

[12] MARCO GUAZZO, *Historie di tutti i fatti degni di memoria nel mondo successi dal MDXXIIII sino a l'anno MDXLIX, nuovamente reviste*, Venetia 1549, pp. 181-183. F. DEL CARRETTO, *De belli africano*, in *Opuscoli di Autori Siciliani*, Catania 1758-60, vol. 17.

[13] V. DI GIOVANNI, *Le fortificazioni di Palermo nel secolo XVI, giusta l'ordini dell'ingegniere A. Ferramolino*, Palermo 1896.

[14] M.L. MADONNA, *Palermo...*, cit.

[15] F. PARUTA, *Diario della città di Palermo*, in G. Di Marzo, *Biblioteca...*, cit., Palermo 1869, vol I.

[16] V. DI GIOVANNI, *Del Palermo restaurato...*, cit.

[17] Per l'anno 1578 si veda il *Diario* di F. Paruta in G. DI MARZO, *Biblioteca di Studi Storico Letterari*, Iª, Palermo 1869.

[18] F.M. EMANUELE GAETANI marchese di Villabianca, *Il Palermo d'oggigiorno*, in G. DI MARZO, *Biblioteca...*, cit. II, Palermo 1873-74; vedi per un'ampia e nuova lettura M.L. MADONNA, *Palermo...*, cit.

[19] P. LA PLACA, *La Reggia in trionfo per l'acclamazione e coronazione della sacra Reale Maestà di Carlo infante di Spagna...*, Palermo 1736.

[20] G. SORGE, *I teatri di Palermo nei secoli XVI-XVII e XVIII*, Palermo 1926.

[21] ANTONIO SAMONÀ, *La costruzione delle croci Toledo-Maqueda e Regalmici a Palermo*. I. LA PALMA, Palermo 1978.

[22] VINCENZO AURIA, *Diario*, manoscritti dal 1516 al 1612 in G. DI MARZO, *Biblioteca...*, cit., Iª, Palermo 1869, vol. I.

[23] L. ZORZI, *Il teatro e la città*, Torino 1977.

[24] C. MELDOLESI, *Spettacolo...*, cit.

[25] F. PARUTA, *Diario* in G. DI MARZO, *Biblioteca...*, cit., Iª, Palermo 1869, vol. I.

[26] *Ibidem*.

[27] F. GAMBACORTA, *Epithalamium in nuptijs Caesaris Gonzaga, et Dianae Cadorna*, Palermo 1542.

[28] A. INVEGES, *Annali della felice città di Palermo*, Palermo 1649-51.

[29] A. MONGITORE, *Bibliotheca Sicula sive descriptoribus siculos*, Palermo 1708.

[30] ALESSI, *Aneddoti*, manoscritto della Biblioteca Comunale di Palermo.

[31] SORGE, *I teatri...*, cit.

[32] *Ibidem*.

[33] *Ibidem*.

[34] T. AVERSA, *La Corte nelle selve*, Roma 1657.

[35] F. PARUTA, *Diario*, cit.

[36] A. MONGITORE, *Diario*, in G. DI MARZO, *Biblioteca...*, cit., Iª vol. 10.

[37] G. SORGE, *I teatri...*, cit.

[38] *Ibidem*.

[39] Il Villabianca da notizie di una rappresentazione nel 1584 nell'antica sede del Collegio cioé nelle case di

Ottavio Bonetta presso il Piano della Misericordia: F.M. EMANUELE GAETANI marchese di Villabianca, *Dei teatri antichi e moderni della città di Palermo*, ms. della Biblioteca Comunale di Palermo. Di una nel 1588 nella nuova sede del Collegio lungo il Cassaro: *Guida istruttiva per Palermo quarta giornata*, ms. sopra citato.

40 M. FAGIOLO DELL'ARCO, S. CARANDINI, *L'effimero Barocco*, Roma 1978; si veda soprattutto M. FAGIOLO, *La città effimera*, cit.

41 G. MARINGO, *Dell'Ottangolo...*, cit.

42 *Ibidem*.

43 G. B. DI BLASI, *Storia Cronologica dei Vicerè, Luogotenenti e Presidenti del Regno di Sicilia*, Palermo 1790.

44 G.B. MARINGO, *Dell'Ottangolo...*, cit.

45 *Ibidem*.

46 Per questi concetti si veda M.L. MADONNA, *Palermo...*, cit.; G.B. MARINGO, *Dell'Ottangolo...*, cit.

47 G. PALERMO, *Guida istruttiva di Palermo e i suoi dintorni*, Palermo 1858.

48 G.PALERMO, *Guida...*, cit.

49 *Ibidem*.

50 *Ibidem*.

51 G.B. MARINGO, *Dell'Ottangolo...*, cit.

52 Vedi M.L. MADONNA, *Palermo...*, cit.; M. COLUMBA, *I porti della Sicilia* in *Monografia storica dei porti dell'antichità nell'Italia Insulare*, Roma 1906.

53 Per «città» s'intendeva ognuno dei quattro principali quartieri di Palermo, chiusi dalle mura esterne e da quelle «interne» costituite, come scrive l'autore, dai prospetti continui sul Cassaro e sulla via Maqueda. Le quattro facciate dell'Ottangolo rappresentano quasi la «soluzione d'angolo» di ognuna delle quattro parti, che definiscono lo spazio circolare del Theatro del Sole «che a guisa di lume fiammeggia».

54 V. DI GIOVANNI, *Del Palermo Restaurato...*, cit.

55 G. PALERMO, *Guida...*, cit.

56 *Ibidem*.

57 M. FAGIOLO DELL'ARCO, S. CARANDINI, *L'effimero barocco*, Roma 1978.

58 *Ibidem*.

59 Si ricordi il rituale di fondazione delle città nuove a proposito del quale, in riferimento all'America Latina, si rimanda al Saggio di M. FAGIOLO, *La fondazione delle città Latino-Americane. Gli archetipi della Giustizia e della Fede* in «Psicon», 5, (1975).

60 PIETRO DA EBOLI, *De rebus siculis carmen*, 1195. Codice 120 della Stadtbibliothek di Berna.

61 T. FAZELLO, *De rebus siculis decades duae*, Palermo 1558.

62 F. BARONIO, *De majestate Panormitana. Libri IV*, Panormi 1630.

63 V. DI GIOVANNI, *Del Palermo restaurata*, cit.

64 *Ibidem*.

65 *V. DI GIOVANNI, La topografia antica di Palermo*, Palermo 1889-90.

66 Ancora una volta il termine «città» è usato per indicare uno dei quattro quartieri.

67 V. DI GIOVANNI, *Del Palermo restaurato...*, cit.

68 *Palermo Magnifico nel Trionfo dell'anno 1686*, Palermo 1686.

69 V. AURIA, *Ragguaglio delle feste*. Raccolta dei libretti pubblicati annualmente in occasione della festa di S. Rosalia.

70 P. LA PLACA, *La Reggia in trionfo per l'acclamazione e coronazione della sacra Reale Maestà di Carlo infante di Spagna...*, Palermo 1736.

Nuove acquisizioni filologiche su Luciano Alì (1736-1820)

Emanuele Fidone, Giovanna Susan

L'attribuzione di palazzo Beneventano del Bosco a Siracusa[1], considerato tra le migliori realizzazioni del Settecento siciliano, ad un personaggio prima sconosciuto, Luciano Alì, stimolava e giustificava l'attenzione per questa nuova figura, le cui potenzialità venivano espresse da una realizzazione non riconducibile ad una semplice personalità di artigiano dell'edilizia. D'altra parte, i contributi critici sul ruolo svolto da Luciano Alì all'interno della produzione architettonica settecentesca siciliana, lasciavano complessivamente insoddisfatti rispetto all'importanza del personaggio affermata dagli stessi studiosi[2] e difficoltà permanevano per la definizione del suo linguaggio architettonico.
L'attività di Luciano Alì, all'inizio del nostro studio, risultava documentata dal 1755 al 1782, ma in modo lacunoso ed approssimativo.
La ricerca si è mossa dai pochi dati accertati, partendo da uno scavo filologico più ampio ed approfondito possibile, condotto sui disponibili fondi archivistici[3].
Dalla consultazione dei volumi custoditi in alcuni archivi parrocchiali cittadini, sono stati ricostruiti i dati biografici essenziali, la composizione del suo nucleo familiare e le relazioni di parentela. Il campo d'indagine si allarga notevolmente con la definizione dei nuovi dati; la ricerca, condotta soprattutto presso l'archivio di Stato di Siracusa, nel fondo «Notai defunti», continua con dei limiti temporali precisi.
Il ritrovamento di un'enorme quantità di materiale inedito — circa 170 documenti — verificato in altri fondi archivistici, ha permesso di ricostruire quasi totalmente il percorso della sua produzione e di ridefinire la specificità della figura di Luciano Alì, un artigiano-architetto paradigma di una serie di casi analoghi.

1. Dal 1736 al 1777

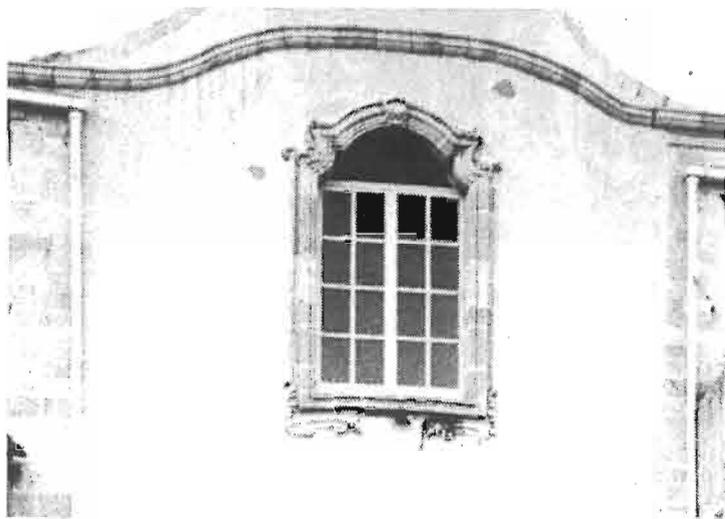
Nato nel 1736[4] a Siracusa, Luciano Alì svolge la sua attività quasi esclusivamente nella città natale, in un ambiente caratterizzato dalla forte presenza di maestranze artigiane, rappresentate da un gruppo notevole di famiglie, che formano delle vere e proprie dinastie.
A Siracusa, a differenza di altre città limitrofe, come Noto e Catania, nella seconda metà del Settecento, il controllo della produzione architettonica da parte dei maestri artigiani, che si affermano con una loro linea autonoma, è quasi assoluto, favorito anche da una committenza (privata ed ecclesiastica) dispo-

1

1 - SOLARINO. *Chiesa di S. Paolo. Prospetto: particolare del primo ordine.*
2 - SOLARINO. *Chiesa di S. Paolo. Prospetto: particolare del portale centrale.*

nibile ad affidare ad essi la stessa progettazione dei propri programmi edilizi; una condizione che permette facilmente la creazione di situazioni a carattere locale specifiche.
È all'interno di questi gruppi che Luciano Alì compie il suo primo apprendistato.
Nei primi anni della sua attività è impegnato in una serie di opere, in parte già documentate da studi precedenti, in vari cantieri ecclesiastici della città, inserito prevalentemente in gruppi con un ruolo subalterno. Il suo contributo all'interno dell'opera è ancora marginale, dovendo quasi sempre seguire le direttive e la volontà di un «caput magister» o architetto.
Già noti sono i lavori del 1755, per la realizzazione del coro della chiesa del Carmine[5] e del 1758, per il completamento, insieme al fratello Antonio, del coro della chiesa dello Spirito Santo[6].
Il primo intervento inedito è del 1760[7], per la costruzione del Seminario dei Chierici; un'opera notevole, non precisata nel documento ritrovato, che richiede l'utilizzo di un numero elevato di maestranze. Per Alì sarà l'inizio di un ciclo di lavori al Seminario che lo impegneranno, in date diverse, fino agli anni '80.
Per la realizzazione vengono seguite le direttive di un ingegnere militare del Regno borbonico, Luigi Alessandro Dumontier, con il quale Alì avrà ancora rapporti di lavoro, eseguendo in alcune occasioni suoi progetti.
Il Dumontier svolge, fuori della sua specifica attività, un ruolo di vero e proprio architetto come tecnico di fiducia del Vescovo siracusano Requesenz[8]. Una presenza la sua che, per l'origine straniera e la posizione di ingegnere militare, dovette essere

2

portatrice in città di modelli estranei alla cultura architettonica meridionale.
Negli stessi anni, Alì lavora alla realizzazione della cappella maggiore della chiesa di San Giovanni[9], progetto del «capo maestro delle Regie fabriche» Carmelo Bonaiuto, detto Carancino, (not. 1719-1768).
Il documento descrive solo sommariamente l'intervento, andato distrutto insieme a tutto l'interno, ai primi del Novecento.
Bonaiuto è un'altra figura interessante nel panorama architettonico locale del tempo; anche lui appartiene a un gruppo familiare di artigiani dell'edilizia[10].
Dalle poche opere certe e per la sua formazione, sembra appartenere a quella linea di sviluppo artigiana, presente a Siracusa dalla fine del '500 in poi, e che ha avuto in Luciano Caracciolo, dalla fine del '600 agli inizi del '700, un rilancio notevole in sede locale e verso l'interno (Melilli, Sortino, Solarino) e di cui il Bonaiuto, insieme ad un altro architetto-artigiano, Nicolò Sapia (not. 1757-1792), sono i continuatori. Con loro, il repertorio tradizionale locale si arricchisce di nuovi elementi linguistici, come l'uso di facciate convesse, un esempio è la chiesa di San Leonardo (1764), e di un assortimento di motivi ornamentali di derivazione «rococò».
È di Nicolò Sapia il progetto per il secondo ordine della facciata della chiesa di San Sebastiano a Melilli[11]; i documenti ritrovati confermano solo in parte la precedente attribuzione, che riferiva all'architetto l'ideazione dell'intero prospetto[12].
Il progetto, realizzato da Luciano Alì in società con il «magister» Carmelo Mudanò, dal 1762 al 1763, rimane uno dei lavori più impegnativi di questo periodo, affrontato con notevole abilità e sicurezza nel controllo e nell'esecuzione dell'opera.
Dello stesso anno, già documentati, sono i lavori all'ex palazzo Beneventano, poi Danieli, per i quali viene seguito un progetto del Dumontier, e la trasformazione interna della chiesa di San Francesco, dove Alì interviene insieme al maestro Carmelo Mudanò.

3

In questo periodo, e il caso di Melilli è un'esempio, l'aggiudicazione delle varie gare d'appalto, che troviamo frequenti per la costruzione di opere di committenza ecclesiastica, funzionano da meccanismo di emancipazione del ruolo subalterno finora assunto da Alì all'interno del cantiere; nonostante egli rimanga un semplice «magister» le sue mansioni comprendono, oltre la diretta partecipazione alla costruzione, anche la direzione dei lavori; compito che in questi anni assume ancora in società con altri artigiani.
Una delle prime opere in cui viene confermato questo ruolo è la costruzione della chiesa Madre a Solarino[13], iniziata nel 1764, per la quale Alì assume personalmente la direzione dei lavori, con una notevole libertà d'intervento.
L'edificazione della chiesa, dedicata a San Paolo, si inserisce in un programma edilizio riguardante la realizzazione di alcune opere per la costruzione di un nuovo borgo, promosse dai baroni del feudo, la famiglia palermitana Requesenz.
Nella realizzazione del primo ordine della facciata della chiesa, ad andamento rettilineo, unico elemento settecentesco rimasto integro, Alì dimostra una notevole abilità esecutiva, evidente soprattutto nei pochi particolari decorativi. L'analisi di questi evidenzia come, in questa fase della sua attività, Alì si ponga sulla stessa linea di sviluppo portata avanti da quel gruppo di artigiani locali, in parte già individuati. Vediamo, in particolare, che la soluzione dei tre portali trova un preciso riferimento nell'opera contemporanea del Bonaiuto, come nella facciata della chiesa di San Leonardo.
Il ruolo di diretto controllo esecutivo dell'opera si accentua nella costruzione di una villa, realizzata «ex novo», per una delle famiglie nobiliari siracusane, i Danieli, iniziata nel 1766.
Una serie documentaria ci permette di seguire le varie fasi di costruzione[14], tuttavia non fornisce precisazioni sulla paternità

3 - SIRACUSA. *Particolare della Chiesa di S. Leonardo.*
4 - SIRACUSA. *Chiesa di S. Leonardo. Prospetto con la piazzetta dei Cavalieri di Malta.*

4

5

6

7

5 - SIRACUSA. *Chiesa di S. Leonardo. Prospetto: particolare del portale d'ingresso.*
6 - SIRACUSA. *Chiesa di S. Leonardo. Prospetto: particolare del cartiglio posto sopra il portale d'ingresso, rimosso dopo il restauro del 1985.*
7 - SIRACUSA. *Chiesa di S. Leonardo. Interno: particolare della decorazione a stucco, distrutta nel restauro del 1985.*

8 - SIRACUSA. *Teracati, ex villa Danieli. Prospetto.*
9 - SIRACUSA. *Teracati, ex villa Danieli. Prospetto: particolare del coronamento.*

del progetto complessivo. Sebbene esistano delle indicazioni di massima da seguire, contenute in un disegno schematico fornito dal committente e citato nei vari documenti, sembra che per la realizzazione di quest'opera si proceda secondo un piano unitario dello stesso Alì.

La costruzione della villa, nel feudo pressochè inabitato «Teracati», distante alcune miglia dalla città murata, è legata soprattutto all'esigenza dello sfruttamento del territorio agricolo circostante. Non per questo la committenza rinuncia a privilegiare l'aspetto «ricreativo», tipico delle ville suburbane dell'area palermitana, da cui riprende, nelle sue limitate dimensioni, alcuni temi.

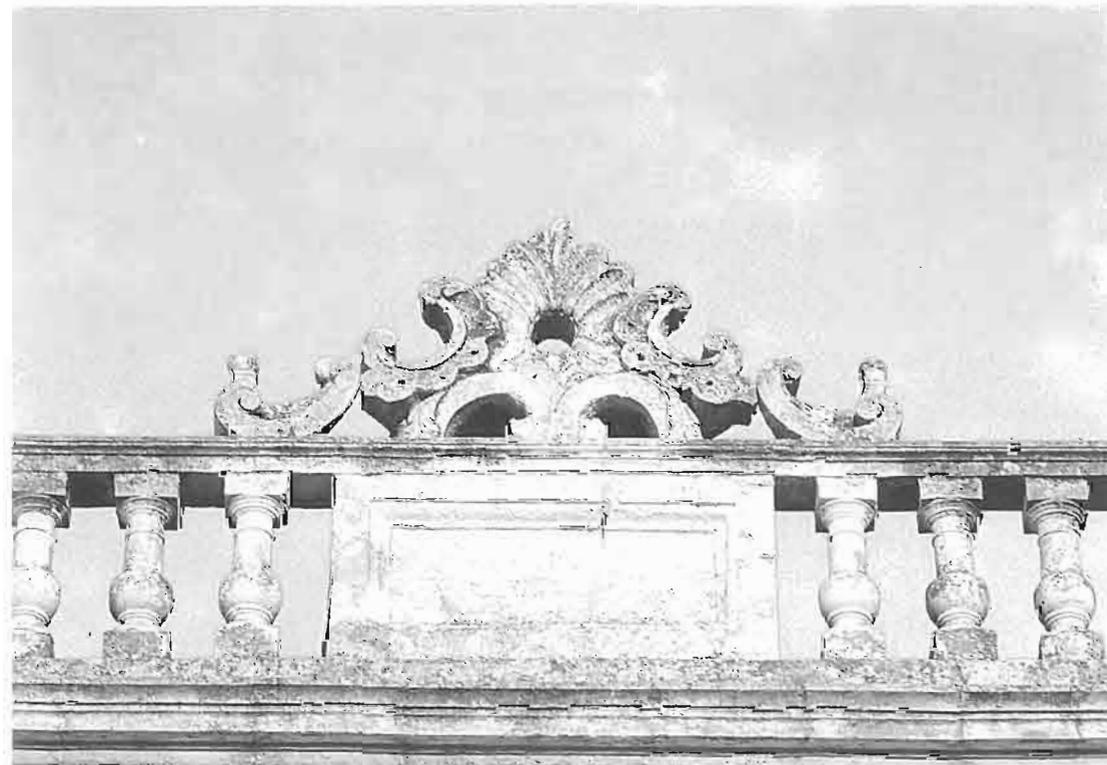
L'impianto complessivo — il cortile rettangolare chiuso antistante la villa, il giardino retrostante recintato da alti muri — tende a creare intorno ad essa una spazialità conclusa, isolata dal territorio circostante.

Lo schema planimetrico dell'edificio è costituito da un blocco rettangolare e due corpi laterali avanzati, che hanno la funzione di filtro fra la villa e gli ambienti di servizio.

La facciata, che riprende temi della tradizione architettonica settecentesca meridionale, presenta una differenza stilistica fra la parte inferiore, di carattere più unitario, e quella superiore, che rivela la sovrapposizione di un successivo intervento ottocentesco.

Interessante è la soluzione adottata nel giardino retrostante la villa, caratterizzato da alti muretti che segnano i percorsi: all'impianto cruciforme, ripreso dalla tradizione claustrale, si innestano elementi nuovi, come l'uso di effetti prospettici e di angoli lobati nei muretti.

Nel 1766, su commissione dell'Arcidiacono della Cattedrale Landolina, Luciano Alì è impegnato nel monastero di San Benedetto, nei lavori di proseguimento della fabbrica di un nuovo dormitorio, iniziata alcuni anni prima.

8

9

10

11

12

Nel documento[15] si richiede di procedere nei lavori, come nel caso della costruzione di alcune finestre, seguendo soluzioni già adottate nella Casa degli Esercizi, fatta costruire nel 1762 dallo stesso committente.
Nel secondo documento[16], riguardante la costruzione di un nuovo refettorio, si fa per la prima volta preciso riferimento ad un disegno di Alì. Vediamo così che la prassi consueta dell'imitazione e ripetizione di repertori viene, in alcuni casi, affiancata o sostituita dall'uso del disegno; una consuetudine, già riscontrata per artigiani-architetti come il Sapia e il Bonaiuto, che rappresenta uno scarto importante nell'attività di Luciano Alì.
Già individuati da precedenti studi sono alcuni lavori della fine degli anni '60, di esecuzione di apparati decorativi in stucco, all'interno di chiese cittadine: la chiesa di San Leonardo[17], del 1768; la chiesa di San Francesco e la Cappella della Casa degli Esercizi, entrambe del 1770[18].
Nella chiesa di San Leonardo Alì interviene eseguendo un progetto di Carmelo Bonaiuto; la precedente attribuzione è riconfermata da nuovi documenti[19]. In San Francesco, invece, anche se viene seguito il disegno di un architetto, di cui non si conosce il nome, Alì sembra avere una maggiore libertà d'intervento. Alcune clausole del contratto gli attribuiscono l'ideazione di elementi decorativi della cantoria e della cupola.
Entrambi gli interventi sono accomunati da un repertorio orna-

10 - SIRACUSA. *Teracati, ex villa Danieli. Fontana del viale d'accesso.*
11 - SIRACUSA. *Teracati, ex villa Danieli. Giardino: la torretta.*
12 - SIRACUSA. *Teracati, ex villa Danieli. Giardino: fontana.*

13

mentale caratterizzato dalla diversa combinazione di volute «torte e ritorte» ed elementi vegetali, con l'introduzione, in San Francesco, di un uso accentuato di motivi definibili «rocaille», ripetuti in tutto l'interno.
Nella Cappella della Casa degli Esercizi, oggi distrutta, Alì è chiamato dal Vescovo Requesenz come esecutore e progettista di tutta la decorazione interna; questa è caratterizzata dall'introduzione di temi «alla chinesa», un repertorio del tutto estraneo ad una costruzione religiosa.
Nel 1771 è impegnato nell'appalto per la costruzione della cupola della Cattedrale, opera già documentata[20], dove, secondo i documenti ritrovati[21], lavora per l'ultima volta alle dipendenze dell'ingegnere militare Dumontier, che ne aveva redatto i capitoli e ne assisteva la costruzione.
Contemporaneamente termina la trasformazione interna della chiesa dello Spirito Santo[22]. Il documento definisce la portata dell'intervento — che interessa la struttura della navata centrale e delle cappelle laterali — per il quale, probabilmente, Alì procede seguendo un precedente disegno del Picherali, a cui viene attribuito il progetto complessivo dell'opera.
Quattro anni dopo continua i lavori al Seminario dei Chierici[23]; anche se questi non sono elencati nel documento, è probabile che si seguisse ancora un progetto del Dumontier, sottoscrittore degli altri capitoli.

Dagli anni '70 in poi, notiamo dai documenti che Luciano Alì è sempre meno impegnato in opere di committenza religiosa, come si era invece verificato negli anni precedenti; sembra, almeno per quanto riguarda Siracusa, vi sia un rallentamento di iniziative da parte degli ecclesiastici che avevano assunto, dopo il terremoto del 1693, un ruolo trainante per le opere della ricostruzione.
Con i provvedimenti restrittivi del 1744[24], atti a diminuire il potere economico che si era accumulato nelle mani della chiesa,

13 - SIRACUSA. *Chiesa di S. Francesco all'Immacolata. Interno: particolare della cantoria.*
14 - SIRACUSA. *Palazzo di via Maestranza. Prospetto.*

14

l'imprenditoria religiosa è in netto calo e si concentra ormai su interventi di edifici comunitari.

Unica eccezione che si oppone a questa tendenza è, a Siracusa, la vasta iniziativa imprenditoriale intrapresa dal Vescovo Requesenz, (dalla fine degli anni '50) con la costruzione e il completamento di numerosi edifici religiosi, come la Casa degli Esercizi, il Seminario dei Chierici, il Vescovado ed il Duomo.
A questo calo dell'edilizia religiosa, intorno agli anni '70, fa riscontro un notevole incremento di opere architettoniche promosse dalle nuove classi nobiliari e borghesi emergenti della città.

Iniziano in questi anni per Alì una serie di lavori di restauro e di parziale ricostruzione di alcuni palazzi di Siracusa: palazzo Regina (1773), Milone (1773), Ardizzone (1776), Arezzo (1777), Ortisi (1778)[25].

Il progetto d'insieme e probabilmente anche il disegno, almeno di massima, per la ristrutturazione di questi palazzi appartiene ad Alì. La maggior parte di essi non sono stati individuati e qualora identificati non è stata possibile una valutazione dell'intervento per i diversi cambiamenti subiti.

Per palazzo Regina, in particolare, siamo indotti ad attribuirgli, anche senza riferimenti nel documento, il prospetto principale che dà su via Maestranza, costituito da una serie di grandi finestroni contigui che si affacciano su un unico balcone: una soluzione inconsueta per l'architettura settecentesca locale.
I quattro finestroni — incorniciati da una modanatura a «bastoncino», mistilinea, definita da un frontone semicircolare — presentano una decorazione che sembra anticipare, in parte, alcuni elementi del repertorio sviluppato da Alì in palazzo Beneventano.

15

2. *Dal 1777 al 1820*

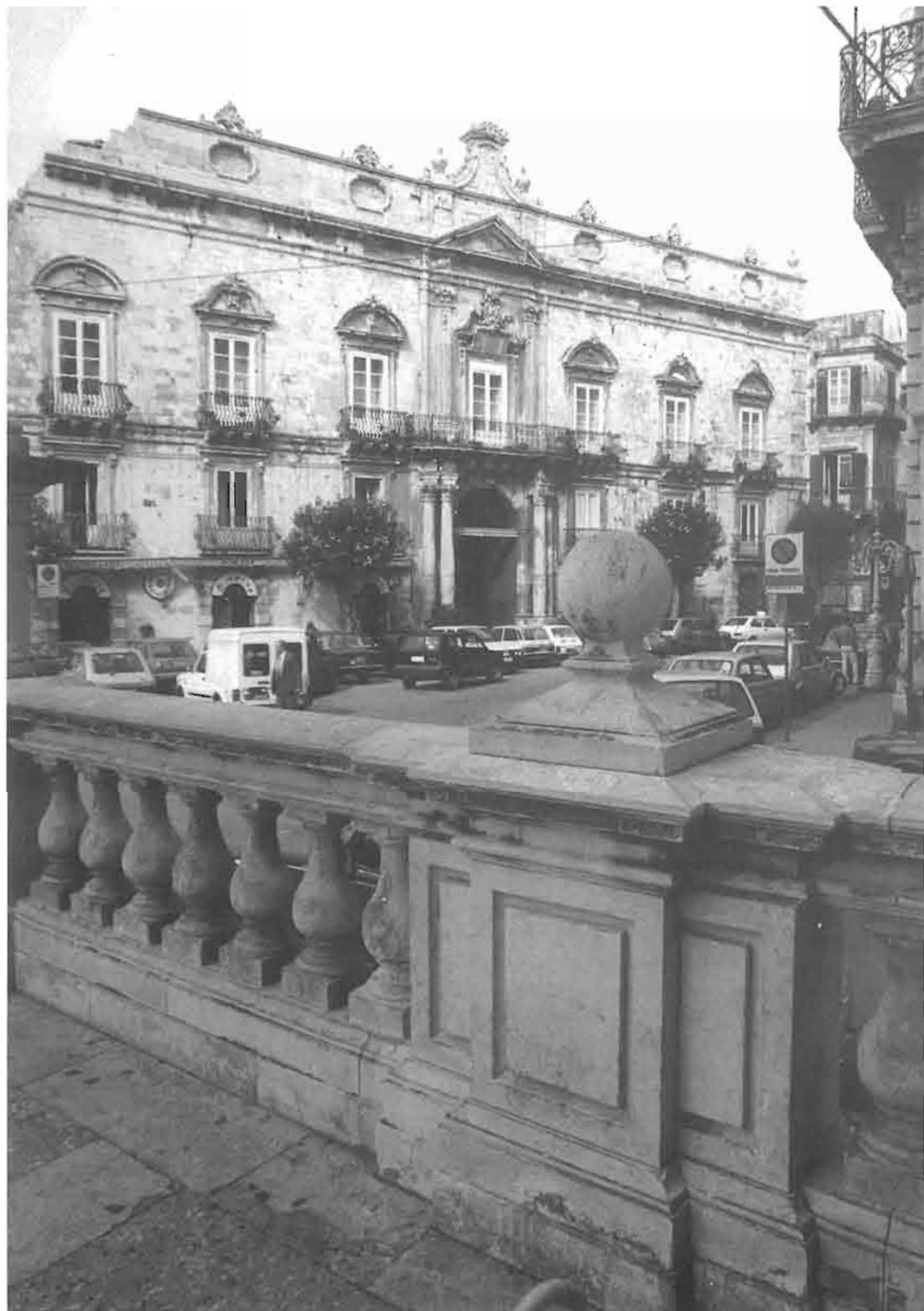
Nel 1777 Luciano Alì è incaricato dai Deputati di fabbrica del Collegio di San Carlo (ex Oratorio di San Filippo Neri), dei quali diverrà il tecnico di fiducia, della progettazione di un nuovo edificio. È la sua prima occasione di poter attuare in città un intervento unitario, che rimane la prova più impegnativa di questo periodo. Il vecchio Oratorio, la cui fondazione risaliva al 1650, viene infatti commutato nel 1750 in collegio di San Carlo; l'amministrazione e i beni dei Filippini viene affidata al Vescovo e, per suo conto, ai Deputati.
Il ritrovamento di un gruppo consistente di documenti[26] non lascia dubbi sull'attribuzione dell'opera ad Alì, solo ipotizzata da studi precedenti[27].
L'impianto preesistente dell'Oratorio gravitava e cresceva intorno alla chiesa omonima ed era sostanzialmente disorganico. Del nuovo edificio progettato da Alì, in parte modificato da successivi interventi di carattere funzionale, le parti rimaste integre sono circoscritte alla zona dell'ingresso, compresa la scala e il cortile interno. L'architetto interviene inserendo nel vecchio manufatto, lasciato invariato, la nuova struttura, edificata nella parte posteriore del lotto, organizzata attorno ad un cortile interno, quadrato, dove dispone, ai quattro lati, gli ambienti del nuovo complesso, accentuando così la preminenza di uno spazio centrale. I prospetti del cortile presentano soluzioni differenti: i due laterali sono costituiti da arcate cieche scandite da lesene che inquadrano le aperture; nella parete di fondo Alì inserisce un doppio porticato, tamponato successivamente nella parte superiore, formato da archi impostati su piedritti inquadrati da pilastri; il quarto prospetto è formato dal grande arco d'ingresso e da due archetti laterali, soluzione ripetuta per il secondo ordine.

15 - SIRACUSA. *Ex Collegio di S. Carlo. Cortile*
16 - SIRACUSA. *Ex Collegio di S. Carlo. Cortile*
17 - SIRACUSA. *Palazzo Beneventano. Prospetto.*
18 - SIRACUSA. *Palazzo Beneventano. Prospetto: particolare del coronamento.*
19 - SIRACUSA. *Palazzo Beneventano. Cortile e prospetto dello scalone.*
20 - SIRACUSA. *Palazzo Beneventano. Particolare dello scalone.*

16

Altro elemento rimasto integro è il doppio scalone, simmetrico chiuso — posto ai due lati dell'atrio — che con un movimento convergente verso l'interno introduce al piano superiore. Un tema non nuovo in Sicilia (esempi noti sono quelli del convento dei Crociferi a Noto e del monastero benedettino di San Martino alle Scale del 1770-86 a Palermo), qui usato da Alì per la prima volta, pur senza i risultati interessanti che vedremo successivamente in palazzo Beneventano.
Particolare è la soluzione adottata per le porte, definite da un'architrave, che si raccorda ad un alto frontone mistilineo, racchiudente in pieno centro una apertura circolare, di ascendenza borrominiana, già usata in Sicilia dall'architetto Giovanni Amico a Trapani, nella facciata della chiesa del Purgatorio (1712).
La complessa sintassi compositiva e strutturale del Collegio di San Carlo segna, per Alì, un primo scarto evidente rispetto alle precedenti realizzazioni; un risultato che presuppone una preparazione dovuta principalmente all'integrazione tra cultura cantieristica e conoscenza, più o meno diretta, di temi soprattutto di derivazione romana e napoletana, filtrati da una personalità sensibile e creativa.
Nel 1779 la nobile famiglia Beneventano del Bosco, una committenza fra le più aristocratiche del Settecento siciliano, affida ad Alì la ristrutturazione del palazzo situato in piazza Duomo;

19

20

opera nota[28], che la nostra ricerca riconferma come la più rappresentativa della produzione dell'artista, impegnandolo dal 1779 al 1788.
Il ruolo di Alì è fissato chiaramente nel contratto: egli redige un disegno originale, dettagliato, del progetto e lavora personalmente alla messa in opera dei vari pezzi di fabbrica già lavorati. L'intervento dell'architetto comprende: l'eliminazione di parti della vecchia struttura che non corrispondono più alla nuova organizzazione spaziale, il restauro di altre da utilizzare solo parzialmente come semplice supporto strutturale neutro — è il caso della facciata — e la costruzione di parti completamente nuove, come il corpo mediano, dove si sviluppa lo scalone, che divide la struttura attorno a due cortili.
Nel porre la scala come elemento emergente del palazzo, Alì sembra seguire i dettami della trattatistica settecentesca siciliana e in particolare l'architetto Giovanni Amico[29]; la funzione assunta di corpo mediano fra i due cortili non trova, tuttavia, riferimenti precisi nella produzione architettonica dell'isola.
La soluzione richiama, inoltre, nei risultati, anche se con intenzioni diverse, la casistica delle scale progettate dall'architetto Ferdinando Sanfelice, pur non presentando mai accenti tipici della cultura illuminista che invece caratterizzano l'opera dell'architetto napoletano. Del resto Napoli assume, già dal pieno '600 e poi nel '700, un ruolo di polo mediatore e promotore di temi culturali internazionali diffusi per tutto il meridione.
Con palazzo Beneventano Alì porta ai massimi livelli un repertorio ornamentale già sperimentato nelle varie opere descritte; una decorazione caratterizzata da forme contratte, movimenti spezzati e antitetici, e introduzione dell'uso asimmetrico tipico del rococò. Unitamente a questi temi troviamo recuperi della tradizione tardo-antica, come i mascheroni, posti sulla chiave degli archi delle porte laterali allo scalone, che presentano analogie con quelli usati negli stalli corali e «balaustre» sei-settecenteschi di diverse chiese napoletane[30].
Negli stessi anni della costruzione di palazzo Beneventano, Alì è nominato, dal Vescovo della città Alagona, «Architectus», per prestare la sua assistenza a dei lavori eseguiti per conto della «Mensa Vescovile», nel feudo di «Tremilia»[31]; è una carica questa che non troviamo più citata negli altri documenti ed è evidente quindi che è solo ottenuta per questa particolare committenza, mentre la sua qualifica, in quegli anni, rimane ancora quella di «magister faber murarius».
La clausola che lo definisce architetto eletto dal Vescovo e l'analisi di particolari architettonici che richiamano specifiche soluzioni già adottate da Luciano Alì in altri lavori, ci permettono di attribuire a lui, anche in assenza di documenti, la costruzione di una chiesetta, a navata unica, esistente sempre nella ricca proprietà dei Vescovi, nel feudo di «Tremilia», che rappresenta uno dei pochi monumenti settecenteschi, anche se ormai quasi distrutta, ancora visibili. Il portale, costituito da una modana-

21 - SIRACUSA. *Palazzo Beneventano. Particolare dello scalone.*
22 - SIRACUSA. *Palazzo Beneventano. Particolare della porta laterale sinistra del primo ordine dello scalone.*
23 - SIRACUSA. *Palazzo Beneventano. Particolare della porta laterale destra del primo ordine dello scalone.*
24 - SIRACUSA. *Palazzo Beneventano. Particolare dello scalone con la porta del piano ammezzato.*
25 - SIRACUSA. *Palazzo Beneventano. Prospetto retrostante dello scalone.*

21

tura a strisce sovrapposte e da un frontone semicircolare, nel cui timpano è racchiuso un triglifo, ricorda la soluzione da lui adottata nella porta del parlatorio del Conservatorio delle Vergini (1780).

Questi anni, per Alì, sono caratterizzati da un'intensa produzione; pur continuando a seguire i lavori già iniziati ed in particolare quelli di palazzo Beneventano, lo troviamo impegnato nella costruzione di una scala nel palazzo del principe Bonanno, del 1779[32] e, nel 1780, nella costruzione del palazzo Romano[33].

La scala interna, situata a lato dell'androne che porta nel cortile, commissionata ad Alì dai Bonanno Landolina, la stessa famiglia che un anno dopo lo incaricherà della costruzione della villa nel feudo del «Maegio», è stata modificata da un intervento ottocentesco. Non abbiamo inoltre testimonianze documentate che possano confermargli l'attribuzione della loggia, che costituisce il primo piano del prospetto verso il cortile.

Anche palazzo Romano è stato completamente manomesso da ulteriori trasformazioni ottocentesche; del progetto di Alì, rimangono soltanto delle tracce nell'atrio, riducibili alle due porte laterali, che ricordano soluzioni analoghe adottate nel collegio di San Carlo.

È del 1780[34] l'ultima opera documentata, insieme al proseguimento dei lavori al Seminario dei Chierici, eseguita per una committenza ecclesiastica: si tratta della trasformazione di un edificio conventuale, il Conservatorio delle Vergini. A settanta anni circa dalla sua costruzione si richiede infatti ad Alì, forse per esigenze abitative, l'ampliamento dell'edificio, per il quale viene da lui redatto un disegno in pianta.

Alì interviene costruendo un dormitorio, un parlatorio e antiparlatorio, rinnova la sacrestia e la cappella, per la quale sviluppa temi già affrontati in altre opere, ma di cui non possiamo più valutare l'importanza per l'avvenuta distruzione. Dell'81 è un nuovo documento per il proseguimento dei lavori al Seminario dei Chierici[35]; le opere non sono specificate; è probabile che Alì intervenga seguendo un precedente progetto redatto dall'ingegnere Dumontier. Confermerebbe questa ipotesi un successivo documento[36], la pubblicazione dell'«Alberano», in cui Alì non compare per il proseguimento dei lavori al dormitorio, per la costruzione di un nuovo refettorio, di una cappella e della libreria, identificabile come l'antica biblioteca Alagoniana, opere eseguite su progetto del Dumontier.

Di questi anni è la costruzione della villa dei principi Bonanno di Linguaglossa, nel feudo del «Maegio», un'opera finora sconosciuta per la quale Alì redige un disegno e per la cui realizzazione forma una società col fratello Saverio[37].

La nuova costruzione viene edificata in un luogo completamente isolato, distante diverse miglia dalla città e non collegato direttamente da vie di comunicazione; l'edificio, in questo contesto rurale, assume l'aspetto, inconsueto per il periodo, di villa fortifica-

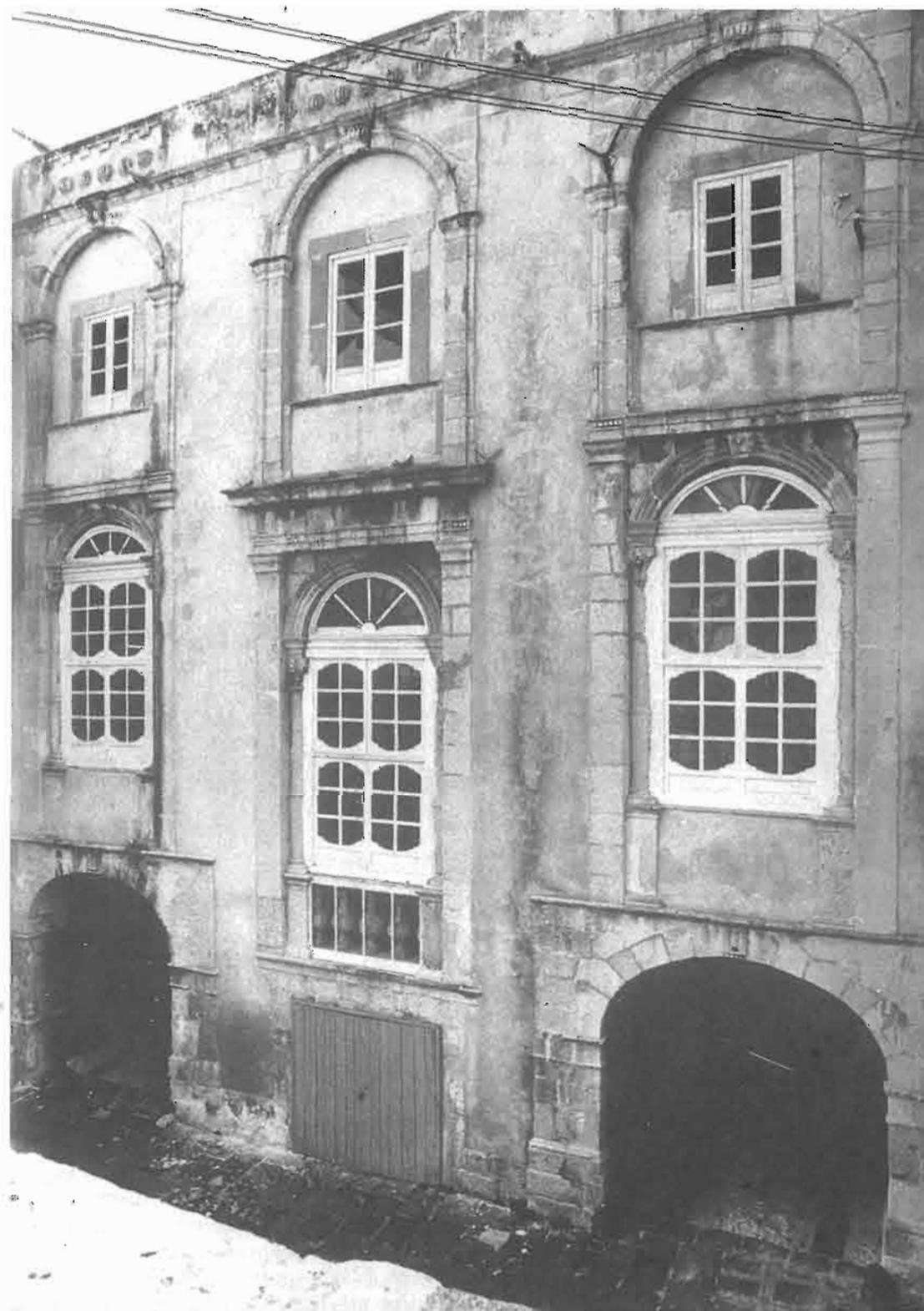
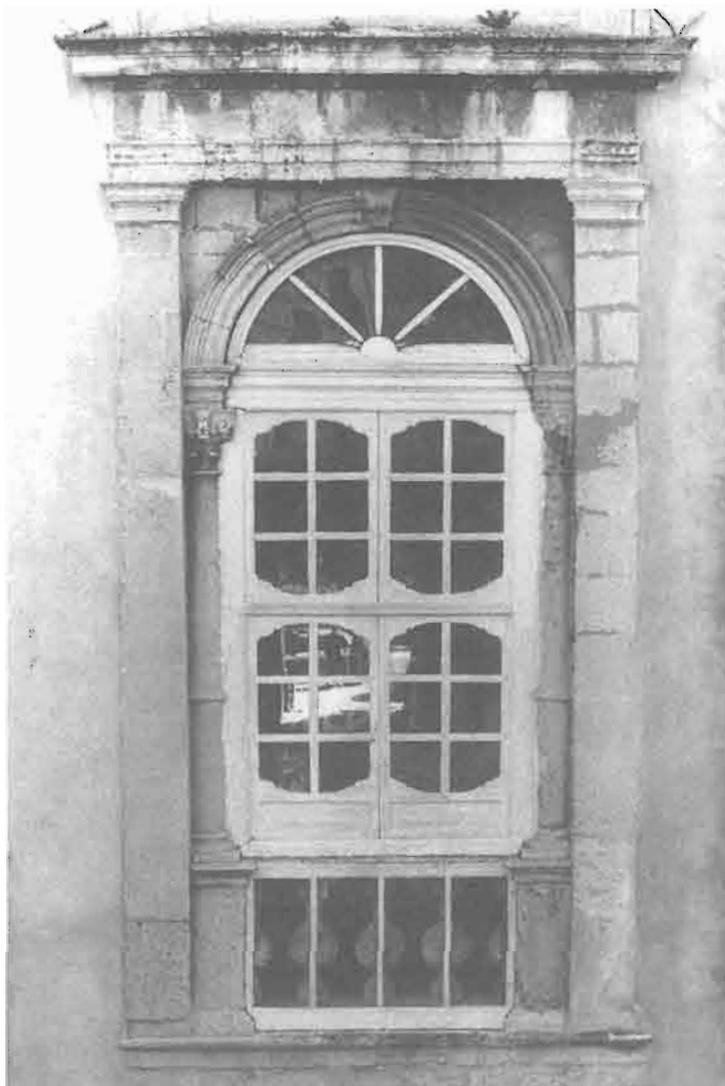
22

23

24

25

26

26 - SIRACUSA. *Palazzo Beneventano. Prospetto retrostante dello scalone: particolare.*
27 - SIRACUSA. *Palazzo Beneventano. Particolare del parapetto del terrazzo.*

ta, tradizionalmente legato ad un'organizzazione del territorio di stampo feudale. La funzione difensiva è ancora evidenziata da grandi feritoie praticate sui due lati di ogni torrione.
Lo schema planimetrico evidenzia una precisa maglia geometrica: un rettangolo a cui si incastrano, agli angoli, quattro quadrati che costituiscono i torrioni. Questa regolarità viene interrotta, in uno dei lati maggiori, con l'avanzamento, al piano terreno, del corpo centrale che si raccorda alla parete di fondo tramite due superfici concave dove, al piano terra, è posto l'ingresso e, al piano superiore, doveva essere sistemato forse un loggiato. Ipotesi questa che nasce dall'analisi della collocazione della scala interna, che difficilmente poteva terminare in un terrazzo aperto, nonchè dallo spessore dei muri al piano terra.
La costruzione, iniziata nel 1781, dovette essere sospesa nel

29 27

1786, prima del completamento della fabbrica, come si nota ancora da alcuni elementi incompiuti del piano superiore.
Nell'opera è evidente un atteggiamento progettuale teso alla essenzialità, sottolineato dall'uso seriale dei vari elementi architettonici, come le porte e le finestre, caratterizzati dall'adozione quasi canonica degli ordini.

Alì sembra riferirsi, per questo progetto, ad esempi diffusi dalla trattatistica cinquecentesca, di cui riprende l'impianto simmetrico regolare; le analogie più evidenti si riscontrano con la pianta di villa elaborata dal Serlio, datata 1540[38].
Nel 1782 è chiamato nuovamente in qualità di stuccatore per la decorazione di un palazzo di proprietà della famiglia Arezzo[39]. Con quest'opera, per la quale Alì redige un disegno, sembra aver arricchito il suo repertorio, fattosi più complesso, con l'introduzione di tecniche, sia di preparazione che di esecuzione e pulitura dello stucco, già usate a Palermo.
Nel repertorio decorativo usato per le volte di tutte le stanze riprende temi già adottati in altre occasioni, con l'introduzione dell'uso di trofei, motivo tipico della tradizione e della trattatistica quattro-cinquecentesca.
Nel 1785, in un documento riguardante lavori di restauro al palazzo vescovile[40], Luciano Alì viene citato, per la prima volta, «caput magister regiarum fabricarum». Si tratta di una carica, assegnata dal Senato cittadino, equivalente spesso all'incarico di architetto di città.

In un successivo documento del 1789[41], questa carica viene affiancata a quella di «caput magister militare»; nomina dovuta alla specializzazione del ruolo svolto per conto degli apparati militari, che gli affidano incarichi relativi alla manutenzione delle strutture difensive della città.
Nel 1797 si costruisce il terzo ordine della chiesa dello Spirito Santo. Il «delineatore» del progetto e l'assistente dei lavori è

28

Giuseppe Alì, figlio di Luciano; quest'ultimo viene chiamato, in questa occasione, solo per sorvegliare l'opera del giovane figlio[42].
Un anno dopo Luciano Alì è impegnato nella ristrutturazione dell'ex palazzo Beneventano, poi Danieli[43], distrutto nel 1909. Dalla lettura dei documenti ricaviamo elementi per poter affermare che questo intervento, a distanza di 34 anni dal primo, incida profondamente sulla struttura del palazzo: sul prospetto, con la creazione di quattro balconi; all'interno, con la costruzione di una nuova scala.
Agli inizi del nuovo secolo, Alì viene chiamato per la ristrutturazione di due palazzi situati in piazza Duomo, quelli della famiglia Arezzo[44] e dei Francica Nava[45].
Si tratta sempre di impegni in cui si mantiene una notevole capacità di controllo sia tecnica che costruttiva, ma di cui non è possibile una valutazione puntuale per le trasformazioni strutturali avvenute successivamente.
La prima serie di interventi a palazzo Arezzo, che terminano nel 1801, comprendono il consolidamento della struttura preesistente; tra il 1803 e 1804, si inizia, inoltre, la costruzione di un nuovo piano.
Sarebbe interessante verificare se l'andamento concavo della facciata, che contribuisce in modo determinante alla particolare organizzazione spaziale di piazza Duomo, debba attribuirsi effettivamente ad Alì; purtroppo ciò, allo stato delle conoscenze e a causa delle ristrutturazioni subite, non appare praticabile.
Con l'intervento al palazzo Francica Nava, che lo impegna dal 1803 al 1804, Alì ristruttura tutto il piano nobile, ma lascia invariata la vecchia facciata medievale, ancora esistente.
Parallelamente a questi lavori, continua la sua attività di «caput

28 - SIRACUSA. *Palazzo Beneventano. Terrazzo: fontana pensile.*
29 - SIRACUSA. *Maegio, ex villa Bonanno. Prospetto.*

29

30

magister delle Regie fortificazioni»; lo troviamo impegnato, nel 1801, alla costruzione di alcuni magazzini al porto[46].
Per l'ultima volta è chiamato come esperto, all'età di 74 anni, in un documento del 1810[47]; ormai la sua attività non poteva che limitarsi al solo compito di revisore.

Gli anni successivi li vive da solo nella sua casa di via Larga a Siracusa, dove muore il 7 agosto 1820[48].
Una prima analisi dell'incidenza dell'opera di Luciano Alì sulla cultura architettonica siciliana, permette di individuarlo, soprattutto con le realizzazioni degli anni '70, come figura centrale di una linea di sviluppo tipicamente anticlassica che si afferma in sede locale. Questa linea di «resistenza» e di continuità con un clima linguistico proprio del «barocco meridionale» si oppone alle nuove tendenze egemonizzanti che arrivano dai centri maggiori e soprattutto al neoclassicismo ispirato da una cultura illuminista che si andava diffondendo, se pur lentamente, anche fra le classi progressiste meridionali.

Numerosi sono gli esempi che riscontriamo in quest'area geografica, e in particolare a Siracusa, che dimostrano la diffusione di una maniera vicina a quella dell'Alì, soprattutto sull'edilizia civile, nobiliare e borghese, la cui produzione si intensifica proprio in questo periodo. Della serie di palazzi, basti ricordare il palazzo Bongiovanni, del 1779, in via Mirabella e il palazzo

30 - SIRACUSA. *Maegio, ex villa Bonanno. Prospetto: particolare.*
31 - SIRACUSA. *Ex Conservatorio delle Vergini. Porta del parlatorio.*
32 - SIRACUSA (Tremilia). *Chiesa dell'eremitorio. Prospetto.*

31

32

Borgia del Casale, la cui caratteristica facciata viene edificata nel 1780[49].
È una corrente che darà i suoi frutti fino all'Ottocento inoltrato, anche se in rapido declino, con opere realizzate da artigiani che continuano a dimostrare un controllo notevole sul prodotto architettonico; ne è un'esempio la facciata ottocentesca del palazzo Impellizzeri a Siracusa.

Note

Questo studio sintetizza i risultati di una ricerca iniziata nel 1982 e in parte conclusa con la Tesi di Laurea: Luciano Alì 1736-1820, *discussa dagli Autori nel Marzo 1984 presso l'Istituto Universitario di Architettura di Venezia, relatore prof. Mario Manieri Elia.*
Per il presente studio si deve la I parte a Giovanna Susan e la II parte a Emanuele Fidone.

Abbreviazioni:

ASS = Archivio di Stato, Siracusa
APSGB = Archivio Parrocchiale San Giovanni Battista, Siracusa
APSS = Archivio Parrocchiale San Sebastiano, Melilli.

[1] G. AGNELLO, *I Cavalieri di Malta a Siracusa. [1]. L'ex palazzo della Commeda e l'opera di ignorati artisti del sec. XVIII*, in «Per l'Arte Sacra», XIII - 2 (1936), pp. 19-26.
[2] Fra gli studi sull'argomento basta citare: S.L. AGNELLO, *Un ignorato architetto del secolo XVIII: Luciano Alì*, in «Atti VIII Congresso Nazionale di Storia dell'Architettura», Roma 1956, pp. 213-220; S. BOTTARI, *Arte in Sicilia*, Firenze 1962; A. BLUNT, *Barocco siciliano*, Milano 1968 (London 1968); S. BOSCARINO, *Sicilia barocca; Architettura e città 1610-1760*, Roma 1981.
[3] L'indagine archivistica è stata condotta presso i seguenti archivi: Archivio di Stato, Siracusa; Archivio di Stato, Palermo; Archivio Arcivescovile, Siracusa; Archivio Parocchiale San Giovanni Battista, Siracusa; Archivio Parrocchiale San Sebastiano, Melilli; Archivio della famiglia Beneventano, Siracusa; Biblioteca Alagoniana, Siracusa.
[4] Dai documenti inediti: f. 115, Libro dei Defunti (APSGB) e, f. 224, Libro dei Defunti Comune di Siracusa (ASS), sappiamo che L. Alì muore il 7 agosto 1820 all'età di ottantaquattro anni, figlio di Nicolò Alì muratore e di Teresa Argeri.
[5] S.L. AGNELLO, *Architetti, Capimastri e Scalpellini a Siracusa nei secoli XVII e XVIII*, in «Archivi», XIX (1952), p. 109.
[6] *Ibidem*.
[7] (ASS), Atti Not. Francesco Battaglia, vol. 1759-60, f. 581, 2 luglio 1760; inedito, (la società «eguali portione» formata da: Vincenzo Perez «liberatario», Gregorio Amodeo, Gaspare Rizzotta, Gaspare e Luciano Alì, Mario e Nunzio Caracciolo, Giuseppe e Saverio Alminara, Ambrogio Pozzo e Gaetano Alì, si scioglie. Viene fatta una nuova società con Perez, Amodeo, Rizzotta, Caracciolo (?), Luciano e Gaspare Alì). «Servitium fabricae et lignaminis faciendum in p.cto Seminario (dei Chierici), pro pretio iuxta tenorem (...) usdam relationis facte per D. Aloisium Demontier Ingenierium Militare h.us Plateae Syr.um...».
(ASS), Atti Not. Vincenzo Innorta, vol. 1759-60, f. 1006, 15 agosto 1760; inedito: (Gaspare Alì lascia la società predetta).
[8] Sul Dumontier: G. AGNELLO, *Luigi Alessandro Dumontier, architetto militare del sec. XVIII*, in «Archivi», XXV (1958), pp. 343-361.
[9] (ASS), Atti Not. Francesco Battaglia, vol. 1761-62, 23 novembre 1761; inedito (Capitoli contrattuali, redatti da Carmelo Bonaiuto, della gara d'appalto per la costruzione della Cappella Maggiore della Chiesa di San Giovanni Evangelista «extramoenia», aggiudicata da Luciano Alì).
(ASS) Atti Not. Francesco Innorta, vol. 1761-62, f. 375, 23 novembre 1761: (costituzione di una società tra Luciano Alì, Gaspare Alì e Carmelo Mudanò per la costruzione della Cappella Maggiore della chiesa di San Giovanni Evangelista).
[10] Notizie sul Bonaiuto sono riportate in: S.L. AGNELLO, *Architetti, capomastri...*, cit., 105.
[11] (ASS) Atti Not. Bartolomeo Albani, vol. 1762-63, f. 203, 26 agosto 1762; inedito. («Obligo» tra Luciano Alì e Carmelo Mudanò, soci appaltatori, ei Rettori della chiesa di San Sebastiano di Melilli per terminare la costruzione della facciata entro il mese di maggio 1763). «Compire tutta l'affacciata della chiesa... secondo l'ordine, che esiste dal cornicione, in dove è arrivata la presente affacciata, principiando da detto cornicione in sù e finire secondo il disegno... fatto in carta da M.ro Nicolò Sapia Sira.no firmato dal med.mo...».
(APSS) Libro di Introiti ed Esiti, vol. 1760-99, f. 208, 17 aprile 1763; inedito. (L'amministrazione della Chiesa paga a Luciano Alì 39 onze per i lavori della facciata).
(ASS) Atti Not. Sebastiano Innorta, vol. 1762-63, f. 635-sg., 20 aprile 1763; inedito. (Pagamento di Luciano Alì a Nunzio Caracciolo, Saverio Alì, Vincenzo Cipri, Gregorio Annino, Francesco La Rocca, Giuseppe Lena, Giuseppe Mudanò, Giovanni Sanca per il lavoro svolto nella chiesa di San Sebastiano a Melilli).
[12] L'attribuzione è formulata in: S.L. AGNELLO, *Architetti ignorati del Settecento a Siracusa*, in «Archivio Storico Sicilia Orientale». IV (1951), pp. 168-181; Cfr. S. BOSCARINO, *Sicilia Barocca...*, cit., p. 185.
[13] (ASS), Atti Not. Sebastiano Innorta, vol. 1763-64, f. 741, 9 marzo 1764. Probabilmente lo stesso documento citato in O. Sudano, *Notizie storiche inedite su Solarino. Nel 1764 il Principe Requesenz commissionò la Chiesa madre*, in «Il Domani di Floridia», 14 aprile 1984. Nello scritto citato si dà anche notizia di un'altro intervento di Luciano Alì a Solarino.
Una prima attribuzione a Luciano Alì del progetto e dell'esecuzione della chiesa di San Paolo a Solarino in: S.L. AGNELLO, *Un ignorato architetto...*, cit., p. 220.
[14] (ASS), Atti Not. Sebastiano Innorta, vol. 1765-66, f. 872, 10 agosto 1766; inedito (doc. 1).
Al contratto iniziale citato, seguono altri venti documenti inediti che riguardano la costruzione della villa, per la quale Luciano Alì forma una società con Saverio Alì, Ignazio Greco e Vincenzo Carrubba; i documenti sono tutti redatti dal notaio Sebastiano Innorta (ASS) nell'ordine che segue: vol. 1765-66, f. 894, 15 agosto 1766; vol. 1766-67, f. 236, 18 ottobre 1766; vol. 1766-67, f. 358, 24 novembre 1766; vol. 1766-67, f. 386, 8 dicembre 1766; vol. 1766-67, f. 456, 1 gennaio 1767; vol. 1766-67, f. 492, 18 gennaio 1767; vol. 1766-67, f. 500, 25 gennaio 1767; vol. 1766-67, f. 562, 6 febbraio 1767; vol. 1766-67, f. 698, 13 aprile 1767; vol. 1766-67, f. 746, 3 maggio 1767; vol. 1766-67, f. 792, 2 giugno 1767; vol. 1766-67, f. 832, 30 giugno 1767; vol. 1766-67, f. 904, 16 agosto 1767; vol. 1767-68, f. 206, 1 novembre 1767; vol. 1767-68, f. 396, 1 gennaio 1768; vol. 1767-68, f. 695, 12 maggio 1768; vol. 1767-68, f. 708, 19 maggio 1768; vol. 1767-68, f. 750, 17 giugno 1768; vol. 1768-69, f. 821, 9 luglio 1769; vol. 1769-70, f. 263, 21 ottobre 1769.
Una prima attribuzione della villa, come opera di Luciano Alì, è stata avanzata da Giuseppe Agnello che indica come committente la famiglia Beneventano: G. AGNELLO, *Le torri costiere di Siracusa nella lotta anticorsara, la torre della villa Modica già Beneventano del Bosco*, in «Archivio Storico Siracusano», XV (1969), p. 5-29.
[15] (ASS), Atti, Not. Sebastiano Innorta, vol. 1766-67, f. 244, 26 ottobre 1766; inedito. («Obbligo» tra Luciano Alì e l'Arcidiacono della Cattedrale Sebastiano Landolina) «Seguire la fabrica di quel dormitorio fatto otto anni circa addietro in esso mon.ro per unire d.o dormitorio col dormitorio antico d'esso mon.ro... le due finestre che donano di rimpetto alla Sagrestia rifarle eguali à quelle, che si ritrovano fatte da questo Ill.mo e rev.mo Prelato nella casa dell'Esercizij dentro il Palazzo Vescovile...».
[16] (ASS), Atti, Not. Sebastiano Innorta, vol. 1766-67, f. 372, 30 novembre 1766; inedito (doc. 2).
[17] G. AGNELLO, *I monumenti dei Cavalieri di Malta a Siracusa*, in «Archivio Storico di Malta», III (1937), pp. 317-334.
[18] Per i lavori alla chiesa di San Francesco: S.L. AGNELLO, *Architetti, capimastri...*, cit., p. 116; per la decorazione della Cappella della Casa degli Esercizi: *Ibidem*, p. 117.
[19] (ASS), Atti, Not. Francesco Zivillica, vol. 1769-70, f. 247, 4 giugno 1770; inedito (Pagamento a Luciano Alì e a Gaspare Caù falegname per lavori fatti nella chiesa di San Leonardo).
(ASS) Atti, Not. Francesco Zivillica, vol. 1769-70, f. 823, 2 luglio 1770; inedito («Obligatio» di Luciano e Saverio Alì, Gaspare Caù con Gaspare Alì per i lavori della chiesa di San Leonardo). «Far le pedane d'Imbastonato d'Intaglio nell'Altare Maggiore e due Altari Bassi di d. a Chiesa consimili a quelle della Chiesa di S.n Filippo Neri... Patto ancora, che se il Padrone non vorrà le dette Pedane secondo quelle della chiesa di S.n Filippo Neri, deve d.o d'Alì (Luciano) farle secondo il disegno di d.a Chiesa di S.n leonardo...».
[20] S.L. AGNELLO, *Architetti ignorati...*, cit., p. 171.
[21] (ASS), Atti, Not. Francesco Battaglia, vol. 1770-71, f. 471, 3 maggio 1771; inedito (Capitoli per la costruzione della Cupola della Cattedrale redatti dal Dumontier e accettati da Luciano Alì vincitore della gara d'appalto).
(ASS), Atti, Not. Francesco Battaglia, vol. 1770-71, f. 659, 31 agosto 1771; inedito (Pagamento a Luciano Alì di onze 163. 25.4 per la costruzione della Cupola della Cattedrale).

[22] (ASS), Atti, Not. Sebastiano Innorta, vol. 1774-75, f. 481, 16 giugno 1771; inedito (doc. 3).

[23] (ASS), Atti, Not. Sebastiano Innorta, vol. 1774-75, f. 548, 22 aprile 1775; inedito (Luciano Alì e Giuseppe Bufardeci si Impegnano a terminare tutti i lavori del Seminario dei Chierici indicati nell'Alberano firmato dal Vescovo Alagona).

[24] «Il 25 ottobre 1744 si emanano siffatti decreti... si annullano le esenzioni e le franchigie dei chierici, si abolivano le immunità locali dei sacri asili, si proibiva la erezione di nuove chiese, e si vietava di fare nuovi acquisti di sorta agli enti e corpi morali detti manomorte...»: S. PRIVITERA, *Storia di Siracusa antica e moderna,* Napoli 1879, p. 256.

[25] Degli edifici citati elenchiamo i relativi documenti: Palazzo Regina: (ASS), Atti, Not. Francesco Baiona, vol. 1772-73, f. 567, 8 maggio 1773; inedito.
Palazzo Milone: (ASS), Atti, Not. Sebastiano Innorta, vol. 1772-73, f. 683, 5 agosto 1773; inedito.
Palazzo Ardizzone: (ASS), Atti, Not. Francesco Baiona, vol. 1775-76, f. 479, 23 gennaio 1776, inedito; (ASS), Atti, Not. Francesco Baiona, vol. 1775-76, f. 517, 8 febbraio 1776; inedito.
Palazzo Arezzo: (ASS), Not. Francesco Innorta, vol. 1776-77, f. 1087, 29 agosto 1776; inedito.
Palazzo Ortisi: (ASS), Atti, Not. Sebastiano Innorta, vol. 1777-78, f. 1021, 11 luglio 1778.

[26] (ASS), Atti, Not. Domenico Del Serro, vol. 1777-78, f. 25, 25 settembre 1777; inedito («Obligo» tra Luciano Alì e Giuseppe Bufardeci falegname con i Deputati di fabrica dell'Oratorio di San Filippo Neri, di attenersi alle clausole dell'«Alberano» per lavori da svolgere, non specificati).
(ASS), Atti, Not. Domenico Del Serro, vol. 1777-78, f. 451, 31 luglio 1778; inedito (doc. 4).
Ai primi documenti citati ne seguono altri, sempre inediti, riguardanti le varie fasi di costruzione del Collegio di San Carlo, tutti rogati dallo stesso notaio Gaspare Partesano, nell'ordine che segue: (ASS), Atti, vol. 1778-79, f. 371, 18 apr. 1779; vol. 1779-80, f. 417, 16 dic. 1779; vol. 1779-80, f. 519, 11 gen. 1780; vol. 1780-81, f. 397, 9 gen. 1781; vol. 1786-87, f. 503, 29 marzo 1787; vol. 1796-97, f. 513, 6 feb. 1797; vol. 1797-98, f. 474, 13 nov 1797; vol. 1797-98, f. 1005, 6 apr. 1798.

[27] G. AGNELLO, *Note e documenti inediti su artisti ignorati nel secolo XVIII in Sicilia*, in «Archivi», III (1936), p. 388; S.L. AGNELLO, *Un ignorato architetto...*, cit., pp. 217-220, in cui vengono anche pubblicati alcuni rilievi del Collegio dell'architetto Failla.

[28] G. AGNELLO, *I Cavalieri di Malta...*, cit., pp. 19-26.

[29] «Di tutto l'Edificio è forse la scala la parte principale, e che più d'ogn'altro debbesi dall'Architetto considerare, come quella, che è la prima a vedersi, e da cui non poco dipende la magnificenza del palazzo. Tutti i pregi principali di una scala si possono ridurre a tre, cioè l'essere luminosa, comoda, e magnifica...»: G. AMICO, *L'architetto prattico*, Palermo 1726, II vol., p. 64.

[30] Come nelle chiese di SS. Saverino e Sesio e S. Maria delle Grazie a Caponapoli; sull'argomento: G. WEISE, *Il repertorio ornamentale del barocco napoletano di Cosimo Fanzago e il suo significato per la genesi del rococò*, in «Antichità Viva», (1974), f. 5, pp. 32-41.

[31] (ASS), Atti, Not. Sebastiano Innorta, vol. 1778-79, f. 641, 18 maggio 1779; inedito.

[32] (ASS), Atti, Not. Francesco Zivillica, vol. 1779-80, f. 243, 14 ottobre 1779; inedito («Obligatio» di Luciano e Saverio Alì con il principe Giuseppe Bonanno per lavori da fare nel palazzo di via Maestranza) «Edificare una scala d'intaglio d'altezza palmi venti con num.ro trenta scaloni lunghi palmi cinque con farvi tre chiappette di palmi quattro, e mezzo di quadro...».
(ASS), Atti, Not. Francesco Zivillica, vol. 1779-80, f. 607, 30 gennaio 1780; inedito (Pagamento a Luciano e Saverio Alì per i lavori eseguiti nel palazzo Bonanno, estimatore Saverio Alminara «Capo maestro divisore di queste Regie Fortificazioni).

[33] (ASS), Atti, Not. Cesare Innorta, vol. 1779-80, f. 551, 18 gennaio 1780; inedito («Obligatio» di Luciano Alì per la ristrutturazione del palazzo del notaio Emanuele Romano, situato davanti alla chiesa di San Martino) «Con fare tutte l'aperture necessarie, tutte l'opere d'intaglio, assettare, q.le opera d'intaglio deve tutta assettarla, e collocarla l'istesso d'Alì, ad esclusione d'altri Maestri, e finalmente fare tutto il servizio magistralmente secondo il disegno fatto da detto d'Alì...».

[34] (ASS), Atti, Not. Cesare Innorta, vol. 1780, f. 497, 18 giugno 1780; inedito (doc. 5).
(ASS), Atti, Not. Cesare Innorta, vol. 1780, f. 679, 5 agosto 1780; inedito (Pagamento a Luciano Alì di onze 80, in ottemperanza dell'«obbligazione» del 18 giugno 1780).

[35] (ASS), Atti, Not. Domenico Del Serro, vol. 1780-81, f. 391, 15 febbraio 1781; inedito.

[36] (ASS), Not. Sebastiano Innorta, vol. 1782-83, f. 668, 2 aprile 1783; inedito (Pubblicazione «alberano» rogato il 16-5-1778) «Terminare il dormitorio grande, che dà da mezzogiorno a tramontana, e farsi il refettorio nella parte inferiore, e farsi ancora... nella parte Superiore una Cappella... e fare altresì a fianco di detta Cappella... una Libreria a comodo anche del pubblico... e tutto giusta la pianta, e disegno fatto dall'Ingegniere Militare D. Luigi Dumontier...».

[37] (ASS), Atti, Not. Saverio Zivillica, vol. 1780-81, f. 875, 16 aprile 1781; inedito (Società tra Luciano Alì e suo fratello Saverio per lavori da fare nel feudo del Maegio).
(ASS), Atti, Not. Domenico Del Serro, vol. 1780-81, f. 531, 12 maggio 1781; inedito (doc. 6).
(ASS), Atti, Not. Domenico Del Serro, vol. 1780-81, f. 533, 20 maggio 1781; inedito (Nuova società tra Luciano Alì, Saverio Alì e Saverio Alminara per la costruzione della villa del Maegio).
(ASS), Atti, Not. Gaspare Partesano, vol. 1785-86, f. 663, 29 maggio 1786; inedito (Pagamento a Luciano Alì di onze 756.2.6, per la costruzione della villa del Maegio).
(ASS), Atti, Not. Gaspare Partesano, vol. 1785-86, f. 663, 29 maggio 1786; inedito (Pagamento a Luciano Alì di onze 756.2.6, per la costruzione della villa del Maegio).

[38] S. SERLIO, *Opere d'Architettura,* III° libro (1540), f. CLIII, variazione Poggioreale. Esistono tuttavia delle differenze: nella pianta elaborata dal Serlio lo schema distributivo è basato su una doppia simmetria, sull'adozione di logge ai lati dei quattro torrioni e sul predominio di una scala centrale.

[39] (ASS), Atti, Not. Domenico Del Serro, vol. 1781-82, f. 605, 7 luglio 1782; inedite («Obligo» di Luciano Alì per la decorazione interna del palazzo del Decano Francesco Maria Arezzo).

[40] (ASS), Atti, Not. Francesco Baiona, vol. 1784-85, f. 1357, 24 luglio 1785; inedito.
(ASS), Mandati, Senato di Siracusa, vol. 42 (1789-1801), f. 202, Giugno 1796; inedito (Pagamento a Luciano Alì di once 2, in congrua per il salario di un anno, come «capo Magistro delle fabbriche di questa Città»). Da un sfoglio dei Mandati risulta che la stessa carica era stata assunta, verso il 1760, da Gregorio Amodio, in seguito da Carmelo Bonaito e, dal 1789 al 1808, con poche interruzioni, da Saverio Alì.

[41] (ASS), Atti, Not. Gaspare Partesano, vol. 1788-89, f. 675, 30 agosto 1789; inedito (Compera di una partita di pietra, «pro servizio S.R.M.», di Luciano Alì commissionata da Pasquale Guillier Ingegniere Comandante).

[42] (ASS), Atti, Not. Gaspare Partesano, vol. 1796-97, f. 967, 18 agosto 1797; inedito («Obligatio» tra Gaspare Caracciolo e Salvatore La Rocca con il sac. Giuseppe Maria Capodieci, per la costruzione del terzo ordine della facciata della chiesa dello Spirito Santo) «Il quale travaglio... debbano fare magistrevolmente, e secondo richiede l'Arte, e l'Architettura civile e di come ordinerà D. Giusep.e Alì delineatore o il di lui P.re Capomastro Luciano Alì...».
(ASS), Atti, Not. Gaspare Partesano, vol. 1797-98, f. 729, 14 gennaio 1798; inedito (Pagamento a Gaspare Caracciolo e Salvatore La Rocca per il compimento del terzo ordine della chiesa dello Spirito Santo).
Sul terzo ordine della chiesa dello Spirito Santo: G. AGNELLO, *Pompeo Picherali, architetto siracusano del sec. XVIII alla luce di nuovi documenti,* in «Archivio Storico per la Sicilia«, II-III (1938), pp. 342-343, doc. XLII; *Idem, Nuove notizie sull'architetto siracusano Pompeo Picherali,* in «Archivio Storico per la Sicilia», VI (1940-41), pp. 204-205.

[43] (ASS), Atti, Not. Gaspare Partesano, vol. 1797-98, f. 1017, 8 aprile 1798; inedito (Contratto di Luciano Alì con Giuseppe e Vincenzo Cannarella, «pirriatori di pietra» e Giovanni Pisano carrettiere, per la segatura e trasporto di pietra bianca, da usare nei lavori del palazzo del Marchese Danieli).
(ASS), Atti, Not. Gaspare Partesano, vol. 1797-98, f. 1047, 27 maggio 1798; inedito (Pagamento di Luciano Alì per una consegna di pietra, per i lavori del palazzo Danieli).
(ASS), Atti, Not. Gaspare Partesano, vol. 1797-98, f. 1095, 1 luglio 1798;

inedito (Pagamento finale per la consegna totale dei pezzi d'intaglio).

[44] (ASS), Atti, Not. Francesco Baiona, vol. 1801-02, f. 123, 4 settembre 1801; inedito (Pagamento di onze 179.21.10 per lavori di ristrutturazione eseguiti nel palazzo Arezzo di piazza Duomo).
(ASS), Atti, Not. Francesco Baiona, vol. 1802-03, f. 873, 6 febbraio 1803; inedito («Obligatio» di Luciano Alì con un rappresentante del Marchese Arezzo, per costruire un nuovo piano e rendere abitabile metà del palazzo di piazza Duomo).
(ASS), Atti, Not. Francesco Baiona, vol. 1804, f. 159, 1 maggio 1804; inedito (Pagamento a Luciano Alì di onze 314.3.12, per i lavori eseguiti nel palazzo Arezzo, stimati dall'architetto netino Bernardo Maria Labisi).

[45] (ASS), Atti, Not. Francesco Baiona, vol. 1804, f. 157, 1 maggio 1804; inedito (Sunto di pagamenti a Luciano Alì per avere ristrutturato il piano nobile del palazzo Francica Nava).

[46] (ASS), Atti, Not. Francesco Baiona, vol. 1801, f. 239, 9 maggio 1801; inedito.

[47] (ASS), Atti, Not. Francesco Baiona, vol. 1810, f. 733, 20 agosto 1810; inedito (Relazione redatta e firmata da Luciano Alì e Salvatore La Rocca per la stima dei lavori da fare in diverse proprietà della famiglia Arezzo).

[48] (ASS), Riveli Urbani di Siracusa, 1811, f. 359 (dichiarazione di Luciano Alì); inedito.

[49] La data relativa alla costruzione del prospetto di palazzo Borgia del Casale, è riportata in tre documenti inediti che riguardano una lite occorsa tra il Barone del Casale e le monache di Santa Lucia per la costruzione del medesimo, in: G.M. CAPODIECI, *Miscellanee*, m.s., Biblioteca Alagoniana, Siracusa, XVIII sec., vol. III, f. 64.

Appendice

DOCUMENTO 1

Archivio di Stato, Siracusa. Atti. Not. Sebastiano Innorta, vol. 1765-66, f. 872; inedito *(Contratto d'appalto per la costruzione di villa Danieli nel feudo Teracati)*.

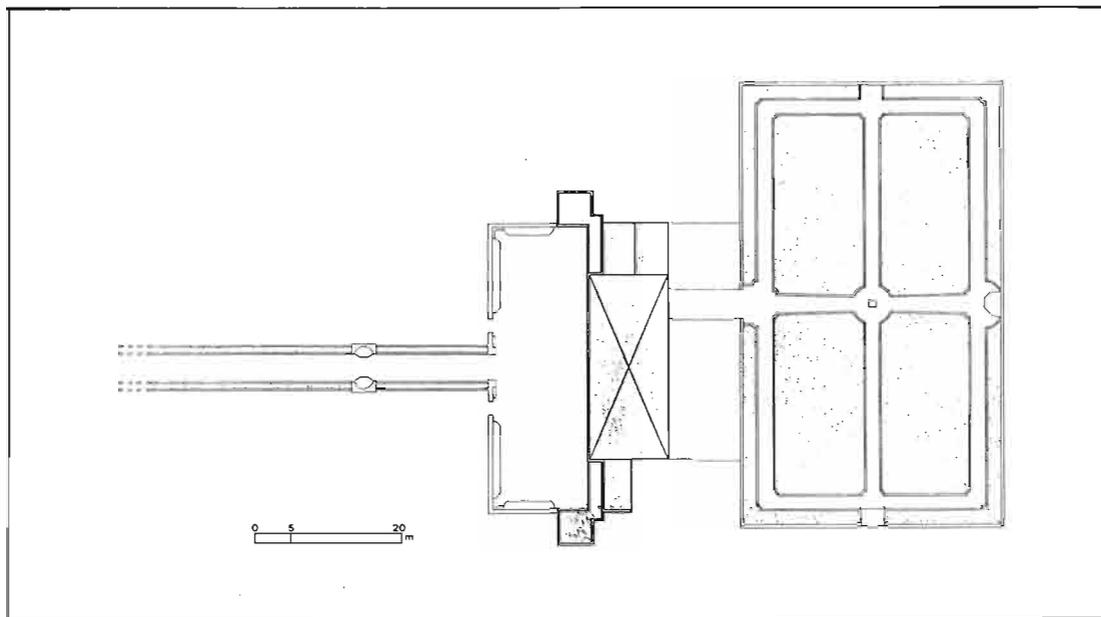
10 Agosto 1766
Praesens coram nobis Mag.r Lucianus Alì faber Murarius Civis huius Urbis fid.mae Syr.um, mihi Not. D. Sebastiano Innorta cog.tus, sp.e cum materialibus proprijs ipsius de Alì pro.sit et prom.t, segue soll.r oglig.t et obligat Ill.ri D. Josepho Mariae Danieli et Bonanno Marchioni Balneorum syr.no et. mihi Not. cog.to p.nti, et stip.nti, et pro maiori facti intelligentia vulg.r loquendo fabricare di pianta con fabrica di calce arena et agliara nel luogo d'esso Ill.re di Danieli situato in q.sto terr.io sira.no, e q.ta delli Taracati giusta i suoi confini, un casinotto solerato, cioè con camere superiori, et inferiori di longhezza canne dieci, di larghezza canne sette, e palmi quattro, e di altezza canne quattro circa con tutte quelle aperture d'intaglio vorrà fatre d.o Ill.re Marchese, e saranno espressate nel disegno dato a detto di Alì con suoi quattro angoli, seri quattro cantoniere, con che la grossezza dé muri sino à tavolato non debba essere più grossa di palmi dui, e mezzo con sua scala per salire sopra di numero ventiquattro scaloni lunghi palmi quattro, di pedata oncie novi, e larghi palmo uno con suo imbastonato, e situati sani. L'architravi delle porte, e fenestre tutti un pezzo, seri d'intaglio sano. Li cantoni da situarsi nell'angoli, seri quattro cantoniere d'esso casino devono essere lunghi palmi quattro, e mezzo almeno per ogni pezzo situati alternatamente in questa maniera L acciò la fabrica stia bene incatenata, fare tutto quello sarà necessario, e finita tutta la fabrica, situati li travi del tavolato, e tetto, l'istesso d'Alì con suoi proprij mattoni, e ciadamiri della sorte piccola benvisti però à d.o Ill.re Marchese deve coprire tutti li tetti, e tavolati, e cogliere l'acque con due canalate che deve far nascere dal principio d'essa fabrica. Nella casa degli uomini, seri casa di palmento, riposto, entrata, carrettaria, stalla, e pagliarola fare tutto lo ciacato necessario con sue catene d'intaglio con la larghezza una catena dall'altra palmi sei, e dopo sopra d.o ciacato farci il baverone per stare sodo d.o. ciacato, nel magazeno per il fromento da farsi dalla parte di sotto farvi l'astraco di calce tufo, et arena alto d.o astraco oncie quattro con sua mazzacanata di sotto ben governato, tutta la fabrica arrizzata di dentro e di fuori, il tutto magistrevolm.te secondo d.o disegno, e sia lecito à d.o Ill.re Marchese l'istesso disegno variare con aggiungere o levare, benviste tutte l'opere ad Esperti commun.te eligendi, e se vi saranno opere malfatte à proprie spese tornare à rifarle sud.o di Alì, da principiare giorni venti doppo che da d.o Ill.re Marchese sarà data la solita caparra, e soccorso al sud.o d'Alì, e seguire con quella quantità di Maestri, e Manoali, che d.o Ill.re Marchese vorrà, e seguire à beneplacido d'esso Ill.re Marchese, e tornare à ripigliare ad ogni r.sta del med.mo, e le stanze sup.ri ammattonare con gesso calce, e mattoni della sorte piccola, et non deficere alias.

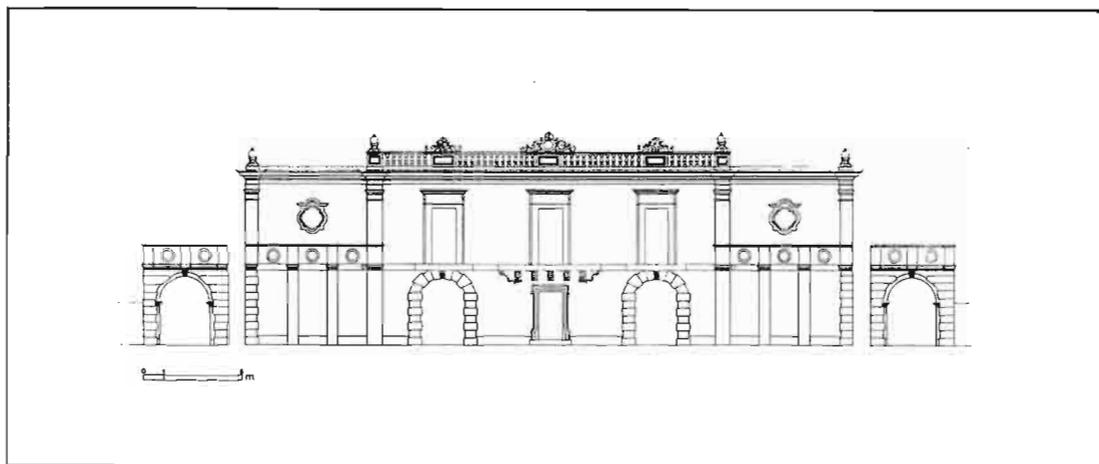
Per la mercede, e prezzi infra.tti cioè la sudetta fabrica per quanto sarà misurata, secondo lo stile di questa città, a canna reale esclusi li vacanti delle porte, e fenestre inclusi però in essa misura li vacanti delli Archi da misurarsi dove incomincia la forma arrizzata di dentro, e di fuori à ragione di tari dieci per ogni canna, inclusi materiali, e mastria. Quale misura deve farsi prima di scagliarsi per vedere se vi fosse opera mala fatta, e considerata per buona fatta si deve scagliare di dentro, e di fuori, quale scagliato si deve raggionare à tt.ri uno, e gr. cinque per ogni canna, per quanto risolterà misurato si di dentro, come di fuori.
Le cornici delle fenestre da farsi à petto di palumma per quanto saranno, misurate à zagarella, à ragione di tt.ri uno, e gr. cinque per ogni palmo per quanto sarà misurato.
L'Intaglio di pietra bianca da mettersi nelle porte, finestre, Archi, e Cantoniere di d.o Casino, che unitamente colla pietra rustica per la fabrica sud.a si deve cavare nel med.mo luogo, e da quel vigniale di terra in esso luogo esistente designando da d.o Ill. e Marchese à ragione di gr. sei per ogni palmo apparente cavato, intagliato, pulito, e situato à suo luogo. Conche se in d.o luogo si ritroverà pietra giugiulena, in tal caso l'archi, e le cantonere deve desso d'Alì farle d'essa pietra giugiulena.
Li scaloni della sud.a scala con la misura di sopra espressata à tari quattro

I

II

SIRACUSA. Ex villa Danieli (località Teracati). Rilievi eseguiti dagli autori.

I - Planimetria generale.
II - Planimetria piano terra.
III - Prospetto principale.

per ogni scalone cavati, lavorati, e situati à suo luogo.
Le sud.e Ciaramire della sorte piccola per lo detto covertizzo situate, e poste à luogo à ragione d'onza una, e tt.ri quindeci per ogni migliaro, inclusi la compra, trasporto, e situazione.
Lo sud.o ammadonato da farsi nelle stanze superiori sia della sorte piccola, o della sorte grande, ben visto à d.o Sig.r Marchese, à ragione di tt.ri otto per ogni canna per quanto sarà misurato, inclusi la compra, calce, gesso, e mastria.
L'Astraco di calce, arena, e tufo con sua solita mazzacanata di sotto uscita di governo a ragione di tari novi per ogni canna, per quanto sarà misurato, tra materiale, e mastria, lo sud.o astraco.
Lo sud.o Ciacato con sue catene d'intaglio à ragione di tari cinque per ogni canna per quanto sarà misurato tra materiale, e mastria, e compreso lo suo beverone.
Et hoc ex communi accordio, et conventione int. eos, quali prezzi, e mercede sud.i d.o Ill.e Marchese sia tenuto, ed obligato, conf.e promette, e s'obbliga pagare al sud.o d'Alì stipulante travagliando, succurrendo, e scomputando; nelle suspenzioni d'esso serviggio misurare, ed apprezzare le opere fatte, e le med.me saldare, e così continuamente seguendo, seguire à pagare, ed alla fine allestire in denari q.tti, e di g. p. in pace, e senza questione.

Sotto l'infra.tti patti, che sia à libertà del sud.o Ill.e Marchese dare à conto dell'importo d'esse fabriche al sud.o d'Alì stipulante onze quaranta in prezza di roba comestibile à prezzi correnti. Il resto però in denaro travagliando, succurrendo, come sopra.
Item, che se vi sarà serviggio, o opere mal fatte sud.o d'Alì sia tenuto subito rifarle à proprie spese, poiche così ha processo il p.o, e non altrimente.
Item che quei cantoni, che si devono mettere nelle quattro cantonere di sud.o casino, se non saranno della longhezza di s.a espressata, (da farsi d.e cantonere in d.a longhezza in sino alla metà della altezza d'esso casino) che in questo caso si devono pagare, e computare metà del prezzo come sopra espressato, così pure si deve osservare per l'intaglio delle porte, e fenestre superiori, ed inferiori, e per l'intaglio del Archi sud.i, quale opera... (parola illeggibile o lacuna nel testo)... intaglio se non sarà proporzionata secondo ricerca l'arte, e la sodezza della fabrica, in questo caso sud.i intagli devono pagarsi per la medietà del prezzo come sopra espressato.
Item, che sud.o Sig.r Marchese cede gratis à d.o d'Alì tutta la pietra delli muri della mandra, e della casa di terra esistenti in sud.o luogo, da diroccarli esso d'Alì.
Item, che il sud.o d'Alì egli personalmente deve travagliare in tutte le opere, che si faranno in esso casino dal principio sino alla fine, e dirigere ogni cosa, è che non possa in sua vece sustituire altra persona, poiche così hà processo di p.o, e non altrimente.
Item, che sud.o d'Alì sia tenuto, ed obligato, conf.e prom.e, e s'obliga conciare gratis la gisterna, che esiste in sud.o luogo con materiali però di d.o Ill.e Marchese da consigniarceli in esso luogo, e questo ad ogni semplice istanza d'esso Sig.r Marchese, poichè così ha processo di p.o, e non altrimente.
Item, che il sud.o d'Alì possa in esso luogo fare una carcara per la d.a calce, e servirsi della pietra che uscirà d'esso luogo, poichè così ha processo di p.o. Item, che sud.o d'Alì, come che l'acqua caderà sul tetto di d.o casino deve portarsi per via di canalati nella gisterna designanda dal d.o Sig.r Marchese, perciò convenne di p.o, che deve da d.o d'Alì à questo effetto farsi due canalate, quali sud.o Marchese prom.e, e s'obliga pagare per intiero, cioè materiale, e mastria, secondo stimeranno l'esperti, poiche così hà processo di p.o, e non altrimente.
Item perche il terreno dove deve situarsi sud.o casino è pietra viva deve perciò d.o Ill.e Marchese conforme promette, e s'obliga fare à sue proprie spese il discavo necessario su la pietra viva per principiare tutta la fabrica per serviggio d'esso Casino, poiche coì hà processo di patto.
Item e finalmente, che sud.o d'Alì sia tenuto ed obligato non solo tutti i ferramenti, corde, burrelli, tavole, ed altri necessarii per la construzzione, ed edificazione d'esso casino, che l'abbia da mettere sud.o d'Alì, e che sud.o Sig.r Marchese non debba essere tenuto se non che à pagare i prezzi, e mercede come sopra descritti.
Come pure che sud.o d'Alì sia tenuto, ed obligato conforme per il p.nte promette e s'obbliga à sud.o Ill.e Marchese à fidare tutta la fabrica seu casino sud.o con tutte le sue pertinenze di sopra descritte per il corso d'anni quattro integri, e compiti numerandi, e cursuri dal p.mo Giugno dell'anno p. v. 1767 benvero pero che pericolando sud.a fabrica seu casino per terremuoti, tuoni, fulmini, scossi di terra, fulmini ò altro simile sinistro accidente in tal caso sud.o d'Alì non sia tenuto à cosa veruna ma solamente d.o affido sia, e s'intenda fatto qualora in d.o corso di anni quattro la sud.a fabrica cantoniere, archi, ed ogn'altro difettasse e pericolasse in tutto, o in parte per colpa e difetto di d.o di Alì, sia per non essere magistralmente fatti che in questo caso deve sud.o d'Alì, rifare ogni cosa à sue proprie spese di un subito che sucederanno o succedera sud.i difetti, o pericoli, poiche così hà processo di p.o, et non altrimente.
Quae o.ia
Testes Diaconus D. Antoninus Innorta et D. Caetanus Cannarella.

III

DOCUMENTO 2

Archivio di Stato, Siracusa. Atti. Not. Sebastiano Innorta, vol. 1766-67, f. 372; inedito *(Contratto per lavori nel Monastero di San Benedetto Siracusa).*

30 Novembre 1766

Perche fù fatta da m.ro Luciano Alì obligazione à favore del Rev.mo D.r in Teol. D. Sebastiano Landolina Archid.no di q.sta Cattedrale sir.ana di seguire la fabrica di quel dormitorio fatto anno octo circa nel Ven.le Mon.ro di S. Benedetto di q.sta fid.ma Città di Siracusa per unire d.o dormitorio fatto anni octo addrietro col Dormitorio antico d'esso mon.ro, e fare tutta la fabrica, et opera d'intaglio che ricerca d.a nova fabrica, e ricercherà d.o Rev.mo di Landolina come s'osserva per il contratto d'obligazione stipulato agli atti miei infr.o Notaro sotto li 26 ottobre p.p. 1766: Alla quale nova fabrica s'è devenuto da d.o Rev.mo di Landolina con lo pensiero nel di sotto d'essa nova fabrica da seguirsi fare il Refettorio per la Communità delle Moniali et altri d'esso Mon.ro, e facta nova considerazione che d.o refettorio deve venere sotto lo scarpisante d'esso dormitorio seri sotto al tavolato, meglio consulto sud.o Rev.mo di Landolina ha risolto sudetto dormitorio farlo col suo dammuso reale per non venire perturbata la Communità in tempo, seri nell'ora della Menza, perilche ricercato al sud.o d'Alì per novo convenio da questi l'à stesso fatto il disegno, quale osservato e piacciuto à d.o R.mo di Landolina, da cui per sua devozione si fà sudetta opera, e remastone contento, s'à fatto tra di loro il p.nte novo convenio, per lo q.le il sud.o q.cto fatto agl'atti mei sotto li d.i 28 ottobre p.p. 1766 resti nel suo vigore in tutto, e per tutto, per quello però riguarda à detto dammuso reale devesi dal d.o d'Alì fare secondo il sud.o disegno per lo prezzo e mercede infra.ti, e perciò s'è devenuto al presente novo convenio del modo seguente.

Per lo quale presente innanzi noi Not. D. Sebastiano Innorta, e testimonij infra.tti personalmente constituito sud.o M.ro Luciano Ali cittadino di questa fid.ma città di Siracusa da me Not. sud.o conosciuto in virtù del p.nte spontaneamente hà promesso, e promette, e sollen.e s'hà obbligato, et obliga al sud.o Rev.mo d.r. in Teol. D. Sebastiano Landolina Archid.no di q.sta Cattedrale Siracusana pure da me Not. conosciuto, et al presente devenendo per sua devozione verso il sud.o Mon.to di S. Benedetto di q.sta sud.a città aggregato col Mon.ro olim di S.ta Chiara fare il sud.o dammuso reale sotto lo sud.o dormitorio da farsi e novamente erigersi, e sud.o dammuso fare a tenore del sud.o disegno fatto da esso d'Ali dal mede.mo sottoscritto, e remasto in potere d'esso Rev.mo di Landolina da principiare sud.o dammuso dal Capitello delli piedi dritti delli pilastri, e darlo finito di tutto punto, e di rustico, di modo che si possa poi nel disopra mattonare et d.o mattonamento à spese di d.o Rev.mo di Landolina giusta lo convenio nel sopracitato q.tto. Sotto però le infrascritte condizioni, cioè che li muri che doveano farsi per l'uso di d.o dormitorio sino al scarpisante, seri tavolato, come pure le fenestre che verranno in esso dormitorio si devono da d.o d'Ali fare, e da d.o Rev.mo di Landolina pagarsi à tenore del sud.o q.tto fatto come sopra all'istesso d'Ali, e che solamente d.o d'Ali sia obligato fare tutto lo resto della fabrica necessaria per d.o dammuso, per la construzzione e formazione di quale dammuso sud.o Rev.mo di Landolina solamente deve dare e somministrare al sud.o d'Ali l'intaglio la pietra, la calce e l'arena per li pilastri designati in esso disegno sino al Capitello, tutto lo resto però d'intaglio, pietra, balatelle, calce, arena, gesso, et ogn'altro sarà di bisogno per lo totale disbrigo d'esso dammuso finito di tutto punto, e di rustico fatto magistrevolmente sino allo stato di potersi mattonare come sopra deve mettersi dal sud.o d'Ali à sue proprie spese.

Conche la pietra, l'intaglio e le balatelle necessarij per d.o dammuso li deve sud.o d'Ali à sue proprie spese cavare, et uscire dalla pirrera esiste in esso mon.ro, e volendo servirsi da Maestri concertati col d.o Monastero, che le possa, non volendo però sia a sua libertà fare novo convenio, con chi li piace, e non essendovi in d.a pirriera il commodo d'intaglio, pietra, et intaglio per le balatelle, in questo caso devesi fare novo convenio, da finire sud.o dammuso benvisto ad Esperti giusta l'obligazione espressata in d.o contratto, al quale in tutto, e per tutto l'abbia relazione, et no deficere alià.

Per mercede, e prezzo delli sud.i materiali e altri da comprarsi dal d.o d'Ali per servigi d'esso dammuso d'onze trentasette di commune accordo, e convenzione fra di loro.

In conto di quale mercede, e prezzi sud.o d'Ali spontaneam.te dice, e confessa avere avuto e ricevuto dal sud.o R.mo di Landolina stip.te et sol.te onze sei, in denari q.ti e di g. p. ren.do.

Lo resto però della sud.a mercede, e prezzo di d.o dammuso sud.o Rev.mo di Landolina hà promesso, e promette, e s'hà obligato, ed obliga pagare al sud.o d'Ali stip.te travagliando soccorrendo e scomputando, e nel fine allestire cioè due terze porzioni in denari q.ti e di g. p., e l'altra terza porzione in robba comestibili da ragionarsi a prezzi correnti ex p.o e in pace.

Quae o.ia.

Testes Rev. Sac. D. Vincentius Troia, et D. Simon Schiavonetto.

DOCUMENTO 3

Archivio di Stato, Siracusa. Atti. Not. Sebastiano Innorra, vol. 1774-75, f. 481; inedito *(Misurazioni lavori nella chiesa dello Spirito Santo).*

16 Giugno 1771

Praesens coram nobis Mag.r Lucianus Alì civis h.s Fid.mae Urbis Syra.rum mihi Not.rio Fran.co Bayona cog.s sp.e dixit, et fatetur ha.sse, et recep.e ab A.M.D.D. Hieronym Salvatore sira.no m. n. etiam cog.to p.nte, et stip.te uti Deputato Fabricae Ven.e Ecc.ae Archiconfraternitatis Spiritus Santi h.s p.ctae Urbis untias sexaginta quinque et tt.nos vigintiunum in paec.a de q.ti et i.p. in diversis vicibus, temporibus, et partitis ad complimentum untiarum centum duodecim, t.rum quatuordecim et gr. quindecim comprehensis, et inclusis reliquis untijs quatraginta sex, tt.nis viginti tribus, et gr. quindecim per d.m de Salvatore d.o n,e solutis d.o de Alì vig.e Apocae ut (...) stip.ae in actis Not. D. Fran.i Battaglia syra.ni die (...) ad quam quae cum (...) unica sit confessio, et non geminata partita, ut d.t ren.s Et sunt d.ae (onze) 112.14.15 ut s.a tam confessae, quam comprehensae nimirum (onze) centum septem, t.ni quatuordecim et gr. quindecim pro pretio, sive mercede totius Fabricae d.ae Ven.e Ecclesiae usque, et per totam pn.tem diem per d.m de Alì factae iuxta formam conctractus obligationis stip.ti in actis dicti Not. de Battaglia die (...) pro praetijs tam resp.e expresatis in eodem (...) quam inter eos ex communi accordio statutis pro ut d.a fabrica usque ad p.ntem diem facta mensurata fuit ab Experto comm.r electo, ut dixerunt; cuius mensurationis tenor (...) nimirum.

Misura fatta della nuova fabrica della Chiesa dello Spirito Santo, pedamenti, e dai pedamenti sino jonnino, e dal jonnino sino alla rasatura del cartoccio dell'odine Bastardo, e concertati con il M.ro Liberatario si secondo li Capitoli, c.e anche fuori.

In primis pedam.to (canne) 72 a t.ni 3 canna (onze) .... 7. 6.

Per scagliare d.o pedam.to, e situare la pianta .... 5.

Imbastonato palmi 112 a t.ni uno palmo .... 3.22.

Base palmi 156 a t.ni uno e gr. dieci palmo .... 7.24.

Intaglio liscio bianco palmi 2062 a gr. tre palmo .... 10. 9. 6.

Golarino palmi 156 a gr. dieci palmo

.... 2. 18.

Lanzisi scorniciati pal. 48 a t.i 2.10. palmo .... 4.

Fabrica sino al jonnino (canne) 67 a t.ri 3.5 (canna) .... 7. 7. 15.

Capitelli reali fuori li capitoli n.o 8 ad (onze) 1 p. uno .... 8.

Capitelli mozzi fuori li capitoli n.o 12 a t.ri 12 p. uno 4.24

Croci n.o quattro, a t.ri 12 p. una .... 1.18.

Capitelli mozzi de quattro pilastroni, e pilastri per (onze) sei, dovendosi scemare quelli dei due pilastroni, che si doveano fare a conto .... 4.

Dal Jonnino al Cartoccio

Fabrica (onze) 112.5.9.1 a t.ri 4 canna .... 15. 10.

Intaglio liscio di giorgiolena, e bianco de tre archi delle tre cappelle, cantonere, fenestre, pilastri, e pilastroni palmi 1334.6 a gr. tre palmo .... 6. 20. 3. 3.

Cornicione, fricio, e architrave pal. 244 a gr. tre palmo .... 24. 12.

Colonne situate n.o dieci ad (onze) 2 p. una 20

Sfabricare, e sbarazzare per (onze) 6 a conto 4

Per l'archi maggiori, contr'archi d'ordine bastardo per (onze) venti a conto .... 12.

Per le colonne fatte, e non situate 3

151. 11. 14. 3.

Ribasa .... 51. 25. 3.

Restano di limpio ...... 99. 16. 11. 3.

A conto delle (onze) 6 della scala . 5.

Per regalo per entrare li pezzi dietro S. Croce .... 2. 28. 3. 3.

Ad quam et non al.r 107. 14. 15

Et reliquae (onze) quinque ad complimentum p.ctarum (onze) 112.14.15. ut supra confesarum sunt in compotum praetij, sive mercedis restantis fabricae per d.o M.rum de Alì faciendae vig.e conc.tus obligationis in actis d.o Not de Battaglia die qua supra (...) iterum, et non al.r.
In super d.o Mag.r de Alì dixit, et fatetur ha.sse, et recep.e a d.o A.M.D. de Salvatore d.o n.e stip.te untiam una in paec.a de q.ti et I.p. ut d.t ren.s Et est pro mercede d.o de Alì comp.te ut d.r p. avere murato il cappellone di d.a Ven.e Chiesa fuori detta obligazione, cosi fra di loro convenuta per detta onza una, ut d.nt et non al.r.
Testes D. Joseph Dearo, et D. Ignatius Demodio.

DOCUMENTO 4

Archivio di Stato, Siracusa. Atti. Not. Domenico Del Serro,vol. 1777-78, f. 451; inedito *(Misurazione dei lavori di costruzione del primo ordine collegio di San Carlo, Siracusa)*.

31 Luglio 1778
Mag.ro Lucianus Alì m. n. c. c. n. sponte dixit, et fatetur ha.sse, et recepisse à Rev. Sac.re D. Augustino Bonajuto m. n. et. cog.to p.nte huic deveniente uti Procuratore, et administratore reddituum fructuum, et proventuum Ven.lis Collegij S.ti Caroli sub titulo Oratorij S.ti Philippi Nerij h.s Urbis dicto nom.e stipulante uncias quatuor centum sexaginta quinque, et tt.os viginti septem p. g. in pec.a num.ta I. p. ren.s. Et sunt dictae (onze) 465.27. supra confessae pro praetio materiarum, et mercede infra.ttorum operum à d.o de Alì factorum in dicto Ven.li Oratorio pro ut infra distinctè vulgari idiomate habetur, nimirum (onze) 246.23.-2.3. per prezzo alla rag.e di gr. 10., e pic. 3. palmo di palmi quattordeci mila cent'uno, ed oncie due d'Intaglio fatto dalla basa sin'all'altezza del Cornicione, seu primo piano, e del Portone grande à livello della Chiave, e riguardo li Pilastri del Magazeno di frumento dalla basa sin'all'altezza del piede dritto dove principia la volta, ben'inteso che in detta quantità d'Intaglio si sono compresi li due Pilastri, che restano da farsi nel d.o Magazeno di frumento, non sono però in detto Intaglio comprese le due fenestre da farsi dentro il Portico.
(Onze) 5.19.17.3. per prezzo alla raggione di tari dieci otto Canna di Canne 9.3.6. di realini delle due porte piccole dell'Entrata, e delle prime due intrombate delle scale, escluse le lunette, che non si sono considerate, perchè ancora non fatte.
(Onze) 4.24. per prezzo à tt. 18. (canna) di canne 8 dammusi che sostengono le scale.
(Onze) 23.18.2.3. per prezzo à tt. 22. (canna) di (canne) 32.1.6. dammusi dell'Entrata.
(Onza) 1.10.10 per prezzo à tt. 13.10. (canna) di (canne) 3 chiappette.
(Onze) 10.12. per prezzo di n.ro 52 Scaloni alla rag.e di tt. 6. per scalonė.
(Onze) 58.13.2.3. pe prezzo à tt. 12.15 (canna) di (canne) 137 e pal. 4 di fabrica dei pedamenti fatti sin oggi, dimodo chè in detta quantità non sono compresi li pedamenti da farsi delli due pilastri del d.o Magazeno di

frumento, come altressi non è compreso il pedamento della divisione della Sagrestia della Ven.le Chiesa della SS.ma trinità.
D. (onze) 114.26.5. per prezzo à tt. 15. (canna) di (canne) 229.6. di fabrica di tutta la situazione sino al cornicione, ò sia primo piano, con che la fabrica di tutti li pilastri, e mezzi pilastri del d.o Magazeno di frumento, solamente non è ancora considerata, à causa che non sono sin'oggi voltati l'archi del detto Magazeno, e che deve considerarsi in appresso, ben vero che in d.a somma di (onze) 114.26.5. è compreso il prezzo dello cagliato dentro, e fuori che non è fatto, e che d.o d'Alì promette, e s'obliga al d.o Rev. di Bonajuto col detto nome stipolante farlo subito che sarà tempo proprio à tenore dell'obligazione d'esso d'Alì, come nell'alberano firmato dalli Sig.ri Deputati di d.o Oratorio, e da d.o d'Alì nel giorno 25 sett.re p. p. 1777 al quale. Iur.nt respective tacto pectore.
Unde.
Testes Rev. Sac. D. Vincentius Troja, et D. Petrus di Natale.

DOCUMENTO 5

Archivio di Stato, Siracusa. Atti. Not. Cesare Innorta, vol. 1780, f. 497; inedito *(Contratto per lavori nel Conservatorio delle Vergini, Siracusa)*.

18 Giugno 1780
Presens c. n. Mag.r Lucianus Alì Civis huius Urbis f.ae Syr.um m. n. D. Seb.no Cesari Innorta cog.s vig.e p.ntis sp.e cum eius attractu necessario respectu ad eius Artem murariam inferius et pressando pro constructione infra.cti edificij pro.sit, et pro.ttit, seg. soll.r obblig.t, et obligat Rev.mo Decano huius S.ta Mat.cis, et Catt.lis Ecc.ae S. D.ni D. Fran.co M.a Arezzi Syr.no m. n. ez. c.to p.nti, stip.ti, et ad haec dev.ti uti Deputato Conservatorij Duellarum Virginum huius p.ctan Urbis ut d.r fare primieram.te un Dormitorio da parte del Ponente attaccato col Corritore vecchio, che dona dalla parte del levante, quale Dormitorio nuovo faciendo deve essere quo alla lunghezza dell'istessa lunghezza ch'è d.o Dormitorio vecchio con dover sfabricare li muri intermedij dell'infra.tte stanze superiori, che donan nell'atrio di d.o Conserv.rio affine di venire dell'istessa lunghezza, e quo alla larghezza dell'istessa larghezza che al p.nte sono d.e Stanze Sup.ri, che donano nell'atrio di d.o Cons.rio attaccate con detto Corritore vecchio; l'altezza però tanto del piano, quanto della fabrica necessaria sino a farvi un culmo nel mezzo con la sua spasa corrispondente deve essere dell'istessa altezza del vecchio quale solo deve essere dammusato reale, q.le dammuso reale dalla faccia sottana deve essere stucchiato conforme li dammusi reali fatti nell'Oratorio di S. Carlo di questa, e dalla parte soprana imbalatellato di pietra del piano d'altezza ogni balatella d'oncie tre ben situati con calce, ed arena con farvi però per sostegno di d.o Dammuso reale dalla parte di sotto tutti li mezzi pilastri quanti vene necessitano sino all'altezza di palmi dieci d'intaglio, quale intaglio deve essere di pietra del piano con fare però sotto d.o Dormitorio due officine che donano nel cortile n.to dell'Austeri con due porte, e due finestre dell'istessa altezza e larghezza siccome attualmente si ritrovano.
Inoltre deve d.o d'Alì nel d.o Corritore nuovo c.e s.a faciendo, e dal piano in poi dalla p.te del Ponente farle tre fenestre di pietra bianca del piano per dar lume a d.o Dormitorio nuovo, si pure farli una porta, o archetto a beneplacito di d.o Rev.mo d'Arezzi per introdursi da d.o Dormitorio nuovo nel d.o Dormitorio vecchio con scagliare, e biancheggiare il med.o, e fargli la sua ciaramirata alla militare con sua cappata nel tetto.
Si pure per sostegno delli muri superiori di d.o Dormitorio come sopra faciendo fare tre archi, quali devono essere quo ad uno nel cortile nom.to dell'Austeri, quo all'altro nel magazeno che dona dirimpetto la Cantonera della Ven.le Chiesa del mon.ro di S. Benedetto, e quo all'altro nella stanza del monte de Prestimi corrispondenti detti archi alla fabrica, che sopra di essi dovrà farsi.
It. fare un parlatorio, ed antiparlatorio nella strada, che dona al mon.ro sud.o di S. Benedetto cioè fare una porta d'intaglio scorniciata con due finestre a lato, inbalatellare il solo con balatelle come sopra si è detto scagliare e biancheggiare il med.o parlatorio, ed antiparlatorio, murare le due porte intermedie, e fargli tre gradette con un tumulo nell'angolo consimili in tutto a quelli del parlatorio vecchio. Item deve d.o d'Alì accommodare la Cappella con trasportare l'altare, togliere il muro tramezzo con fare il complimento delle fabri-

che necessarie per portarsi in fuga dalla Chiesa vecchia a tenore della pianta con dovere fare una porta con suo occhio di sopra a disegno dalla parte del Levante che dona nell'Atrio del Cortile di d.o Con.rio con suo bastone di sotto, e cornice di sopra, si pure fare due porte una per entrare il Cappellano nella Sacrestia, quale deve farsi nella parte del Ponente, che dona nella Strada pubblica nom.ta di S. Rocco, e l'altra porta per entrare detto Cappellano in d.a Cappella.
Si pure fare in detta Cappella divisorio di detta Cappella, e Cappellonetto con un arco di Giurgiolena a tenore della pianta con dovere d.o d'Alì stucchiare tanto il complimento di d.a Cappella, e Sacrestia.
Parimente fare un occhio a Disegno sopra l'altare per prendere lume dalla parte del Ponente, ed a livello coll'occhio, che devesi fare sopra la porta che dona da parte del Levante.
E finalmente fare in d.a Sacrestia una fenestrina da parte del Levante per venir lumeggiata una col complimento del covertizzo di detta Cappella, e Sacrestia tutto attinente a fabrica uguale a quello ch'esiste, quale travaglio di sopra espressato detto d'Alì promette, e s'obliga farlo magistralmente e secondo ricerca l'arte benvisto a Periti, e da dimani innanzi principiare, lasciare, e di nuovo principiare a libertà di d.o Rev.mo d'Arezzi d.o nom.e, et non deficere alias.
(segue elenco opere con relativo prezzo)
Testes D. Ioseph Danieli, et D. Ioannes Bat.ta Leante.

DOCUMENTO 6

Archivio di Stato, Siracusa. Atti. Not. Domenico Del Serro, vol. 1780-81, f. 531; inedito *(Contratto d'appalto per la costruzione di villa Bonanno nel feudo del Maegio).*

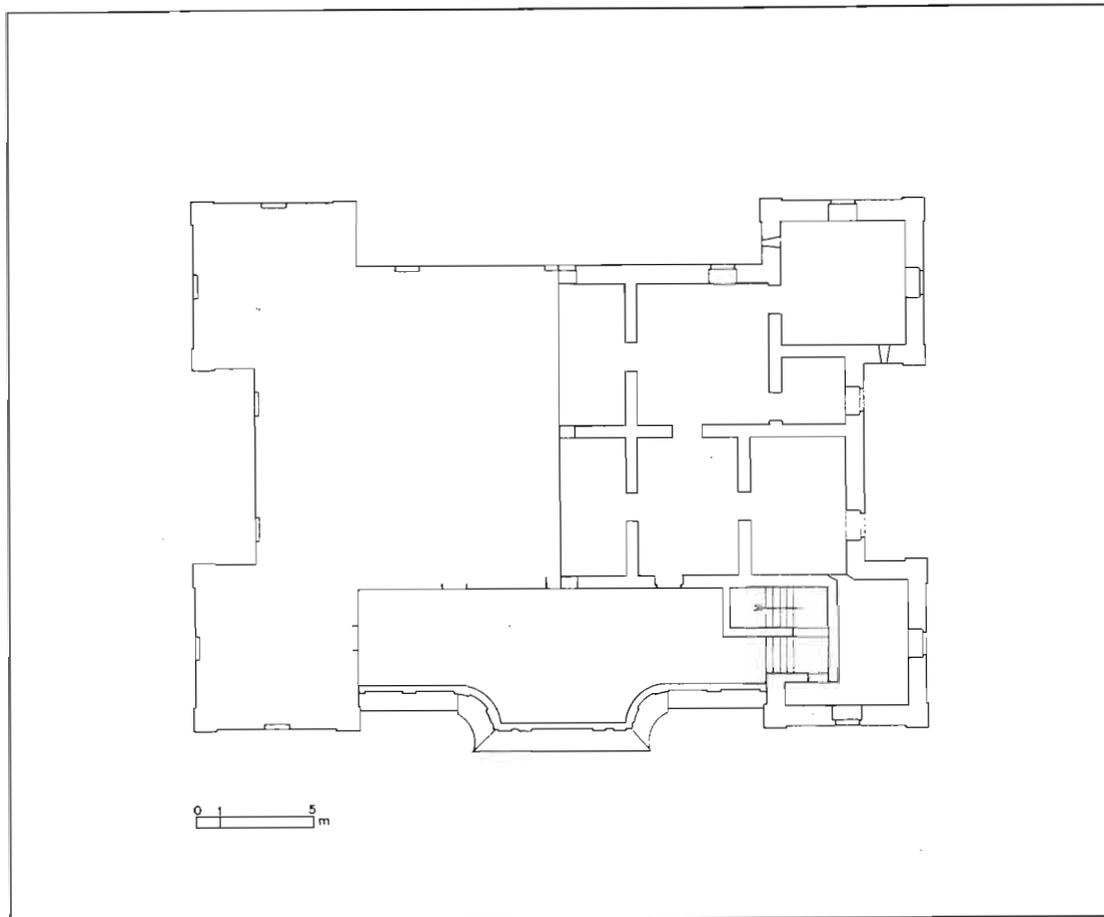
12 Maggio 1781
Sia a tutti palese, qualmente M.ro Luciano Alì da noi Not. abbastanza conosciuto alla nostra presenza costituito nella più valida, e doverosa forma, e siccome asseconda delle legali disposizioni può, e dee farsi, di sua spontanea volontà ha promesso, e promette, e solennemente si è obligato, ed obliga all'Ill.mo e Rev.mo Sig.r Ciantro D. Gaetano M.a Bonanno, e Landolina da noi pure conosciuto, p.nte, e stipolante, costruire una casina nel Maeggio, come nel disegno, e pianta sottoscritti da d.o Ill.mo e Rev.mo Sig.r Ciantro, e d.o d'Alì, ma con quelle disposizioni, e variazioni, che vorrà d.o Ill.mo e Rev.mo Sig.r Ciantro con fare tutte l'opere di pedamenti, di fabrica, d'intagli, scaloni, balatello, Dammusi, stucco, Copertizzi, ed altri necessarj p. d.a Costruzione da farli bene, e maestrevolmente secondo richiede l'arte, e sotto l'infra.tti patti, e condizioni, da cominciare a travagliare da dimani innanzi, e proseguire a disposizione di d.o Ill.mo e Rev.mo Sig.r Ciantro sino alla totale spedizione, promettendo sud.o d'Alì non mancare, altrimenti sia tenuto a tutti li danni, spese, ed interessi.
De quali danni.

Qual giuramento.
Per il prezzo d'ogni materiale, spesa, e mercede, cioè: La fabrica dè pedamenti, che sia palmi cinque grossa di pietra forte con calce, ed arena di lavinaro alla rag.e di tt. dodeci p. ogni canna reale, compresa la fatiga di scavare in quadro li med.mi pedamenti del Recinto di fuori di d.a Casina alla fondezza di palmo uno, e mezzo della pietra viva, e nel di dentro d'essa Casina alla fondezza d'oncie sei della pietra viva, e se si troveranno tivole da scavarle sin tanto che s'arriverà al forte della pietra; e compresa ben anco la fatiga di sbarazzare, e rendere piano il terreno.
La fabrica delli muri, che sia cioè: delli muri esteriori di d.a Casina palmi quattro di grossezza sin al p.mo piano, e delli muri interiori d'esso p.mo piano della grossezza di palmi due, ed oncie sei, delli muri però esteriori del secondo piano di palmi tre di grossezza, e dell'interiori di d.o secondo piano di palmi due di grossezza, e che sia d.a Fabrica scagliata interiormente, ed esteriormente, cioè nella parte esteriore con agliara d'intagliatura, e nella parte interiore di calce, ed arena sottile della bocca della foggia, composta d.a Fabrica di porzione eguale cioè tanta calce, q.nto arena, e che in ogni Canna di fabrica compreso lo scagliato dentro, e fuori debbano mettersi sacchi sette di calce, e che l'impasto d'essa calce l'abbia sud.o d'Alì da fare giorni quattro p.ma di doversene valere per murare, e che sia d.o impasto ben scanato, e che la pietra debba essere della miglior qualità di quella, che esiste in d.o luogo, e feudo con dovere d.o d'Ali farla segnare da Pirriatori, e l'arena p. d.o impasto di calce, che sia di lavinaro spogliata di terra in tutto alla ragione di tt. dodeci p. ogni Canna Reale.
L'intaglio, che sia tutto di pietra bianca forte, e che resista all'Aere, ben lavorato, assettato, ben alletticato, e posto in opera, materiale, e mastria alla rag.e di grana sei, e piccoli tre p. ogni palmo apparente, o sia liscio, dovendosi anche l'intaglio scorniciato, ed ornati ridurre a palmi apparenti, e ragionarsi a d.o prezzo di grana sei, e piccoli tre p. ogni palmo.
Li scaloni di d.a pietra bianca forte, che siano d'un sol pezzo serrati a cartapone col suo imbastonato, magistrevolm.te intagliati, assettati, e posti in opera della larghezza, che li vorrà d.o Ill.mo e Rev.mo Sig.r Ciantro alla rag.e di gr. sei, e piccoli tre p. ogni palmo apparente.
Lo balatellaro di d.a pietra bianca forte, che sia fatto con balate quadrate eguali della grossezza d'oncie tre ben murate, e ben squadrate, assettate, e poste in opera alla rag.e di tt.ri nove p. ogni Canna quadra. Li Dammusi del piano delle stanze, nelli q.li debbano essere tutti l'Archi, e mezzi archi d'intaglio bianco della qualità c.e s.a come pure sino all'altezza del terzo di d.i Archi, e mezzi Archi debbano farsi li Spiconi d'intaglio bianco della stessa qualità c.e s.a con che il complimento del Dammuso debba farsi di balate di d.o intaglio intagliate con la sua linea curba, e situate di punta con calce, ed arena sottile, e che nella faccia si sotto debbano li d.i dammusi essere intagliati, e chi li med.mi dammusi debbano essere nella chiave alti un palmo, ed oncie tre di gruppa, e nelle spalle, seu terzo debbano essere di palmo uno, e mezzo, e che li med.mi dammusi si debbano arrasare di fabrica all'altezza della medietà del circo seu punto, e che finalm.te si debba terrapianare a livello della gruppa di d.i

IV

SIRACUSA. Ex villa Bonanno (località Maegio). Rilievi eseguiti dagli autori.
IV - Pianta piano terra.
V - Pianta primo piano.
VI - Prospetto principale.

V

VI

dammusi alla rag.e di tt. venti la canna superficiale, inclusa in esso prezzo di tt. venti la fabrica delle spalle d'essi Dammusi soltanto, poichè la fabbrica sopra li pilastri, ed Archi, siccome l'intaglio dell'archi, e mezzi archi, e spiconi sud.i abbiano, e debbano pagarsi a parte al d.o d'Alì, come di sopra si è convenuto il prezzo della fabrica rispettivamente, ed il prezzo dell'intaglio.
Li Realini, se ve ne abisogneranno, debbano essere d'un palmo di grossezza di balatelle d'intaglio come sop.a murate con calce, ed arena compreso lo stucco, ogni materiale, e mastria, e compreso anco il ripieno delle spalle d'essi Realini, alla rag.e di tt. quindeci la canna quadrata superficiale.
L'arrizzato, e stucco di muri compresi l'ornati corrispondenti, cimase, e q.nto richiede l'arte alla rag.e di tt. tre gr. sette, e picc.li tre p. ogni Canna superficiale.
Lo stucco di lamie compreso il chiodo e tutt'altro, e q.nto richiede l'arte alla reg.e di tt. quattro p. ogni Canna superficiale.
Li copertizzi fatti con ciaramide della sorte grande ben viste a d.o Ill.mo e Rev.mo Sig.r Ciantro Bonanno, e Landolina murate tanto le inferiori, che le superiori, dovendo incapezzare una sopra l'altra almeno mezzo palmo, fatti alla militare, e con le fascette, o siano ripari d'intaglio p. difenderle dal vento, comprese le ciaramide, calce, mastria, e tutt'altro alla reg.e di tt. otto p. ogni canna quadra.
In conto di quali prezzi, spese, e mercede ragionati come sop.a sud.o d'Alì di sua spontanea volontà disse, e confessa d'aver avuto, e ricevuto da d.o Ill.mo e Rev.mo Sig.r Ciantro Bonanno, e Landolina stip.te (onze) quaranta in denaro con.ti, e di giusto peso ren.do.
Ed il resto di detti prezzi, spese, e mercede il riferito Ill.mo e Rev.mo Sig.r Ciantro promise, e promette, e solennemente si è obligato, ed obliga darlo, e con effetto pagarlo al d.o d'Alì stip.te a P.na p. esso lui legitima qui in Siracusa in denaro con.ti travagliando soccorrendo, e con scomputare d.e (onze) quaranta di sop.a pagategli, cioè (onze) venti fatto il primo piano della fabrica, e terminati li dammusi, e l'altre (onze) venti scomputarle terminata sarà tutta la d.a costruzione della Casina in pace.
Sotto l'infra.tti patti, e condizioni tra li sud.i Contraenti convenuti cioè che fatta la scavazione dè pedamenti non possa sud.o d'Alì far principiare ad empire li med.mi pedamenti, se p.ma non ne darà la notizia a d.o Ill.mo e Rev.mo Sig.r Ciantro Bonanno, et Landolina, acciocchè questi facesse osservare, se arrivino al forte di pietra, dovendosi empire d.i pedamenti allorchè ordinerà d.o Ill.mo e Rev.mo Sig.r Ciantro, o Persona da lui designanda così di patto.
Più, che nelle misure s'abbiano, e debbano scemare, ed escludere tutti li vacanti d'archi, porte, fenestre, e d'ogn'altro di patto.
Più, che nè pilastri debba misurarsi l'intaglio semplicemente p. intaglio, e la fabrica dentro essi pilastri semplicemente p. fabrica, senza che la fabrica dovesse passare p. intaglio, nè l'intaglio p. fabrica, ma la misurazione debba regolarsi, come infra cioè: che l'intaglio apparente di letto dal principio sino alle cime d'ogni pilastro debba considerarsi di letto largo mezzo palmo p. ogni parte di quanto gira, e l'interiore debba considerarsi p. fabrica, e lo stesso abbia, e debba osservarsi p. tutte l'altre opere d'intaglio, come sono di porte, fenestre, e cornici così di patto.
Più, che nel misurarsi l'intaglio non si debba considerare quell'intaglio, che non apparisce non ostante che travagliato di patto.
Più abbia, e debba sud.o d'Alì sfabricare tutti li muri del Caselino della Torrazza con sbarazzare, e rendere piano il terreno, con appropriarsi, e potersi valere d. d'Alì della pietra di d.i muri, ed in compenso far gratis al d.o Ill.mo e Rev.mo Sig.r Ciantro Bonanno, e Landolina tutti quell'imbellimenti d'intagli, scorniciati, d'ornati, capitelli, e di stucco, che vorrà fatti dal d.o d'Alì oltre la di lui obligazione.
Più, che sud.o d'Alì abbia, e debba mettere in d.a costruzione quel numero di Maestri, che vorrà d.o Ill.mo e Rev.mo Sig.r Ciantro, ed essendo meno possa metterli esso Ill.mo e Rev.mo Sig.r Ciantro a spese, ed interessi di d.o d'Alì, così di patto.
Più, che tutti, e qualsiasi materiali, come anche l'Operarj abbiano, e debbano essere dell'intiera soddisfazione, approvazione, e beneplacito di d.o Ill.mo e Rev.mo Sig.r Ciantro Bonanno, e Landolina restando a di lui libertà di licenziare quelli Maestri, che non le aggraderanno, e surrogarne degli altri ad esso Ill.mo e Rev.mo Sig.r Ciantro benvisti di patto.

Più, che lo Maestro stucchiatore, che dovrà travagliare lo stucco debba essere Perito, e benvisto a d.o Ill.mo e Rev.mo Sig.r Ciantro Bonanno, e Landolina, il quale possa licenziare quel Maestro, che non le piacerà, e surrogarne un'altro a spese, ed interessi di d.o d'Alì di patto.
Più, che sud.o d'Alì, dacchè comincerà d.a costruzione, e sino al termine d'essa abbia, e debba personalmente assistere, e travagliare in dette opere, almeno due giorni p. ogni settimana.
Più, che sia in libertà di d.o Ill.mo e Rev.mo Sig.r Ciantro Bonanno, e Landolina far riposare la fabrica, e far levar mano dall'opera ogni volta, che vorrà, così di patto.
Più, che in ogni tempo, che vorrà d.o Ill.mo e Rev.mo Sig.r Ciantro Bonanno, e Landolina far lo scandaglio dell'opere, che s'anderanno facendo, e farle misurare sia in sua libertà.
Più, che non possa, nè voglia il sud.o d'Alì pretendere cosa veruna p. prezzo di legname, e corde, che avrà di bisogno p. ponti, forme, e tutt'altro necessario p. l'esecuzione di d.e opere, essendo d'obbligo del med.mo Alì provvedersi di tutto, e qualsiasi bisognevole.
E finalmente d.o d'Alì s'è obligato, ed obliga a d.o Ill.mo e Rev.mo Sig.r Ciantro Bonanno, e Landolina stip.te, responsabile p. lo spazio d'anni dieci da contarsi da che saranno terminate dette opere, di tutti, e qualsisiano danni, che potranno in detto tempo d'anni dieci occorrere in dette opere si p. imperizia, come p. dolosa mala costruzione, e p. qualunque siasi altra causa, fuorche, Dio liberi, p. terremoto, con dovere detto d'Alì rifare detti danni a d.o Ill.mo e Rev.mo Sig.r Ciantro stip.te, o a Persona p. esso legittima qui in Siracusa in denaro con.ti, e di giusto peso sempre ed ogni volta, che succederanno nel corso di detti anni dieci così di patto.
E p. il sud.o d'Alì, ed a di lui preghiere, e compiacenza in fav.e di d.o Ill.mo e Rev.mo Sig.r Ciantro Bonanno, e Landolina stip.te p. il puntuale adempimento, e piena osservanza della sud.a obbligazione colli patti, e condizioni sud.i, e di tutto quello, e q.nto di sop.a si contiene M.ro Giusep.e Bufardeci da noi Not. pure conosciuto, e p.nte pleggio, e pleggia, e si costituisce in solidum obligato con d.o d'Alì rinunziando alla legale disposizione di dover p.ma esser convenuto il principale obligato, ed ad ogn'altro aggiunto delle leggi, e non altrimenti.
Quali cose tutte.
Sotto l'Ipotega.
Presenti testimonj il Rev. Sac.te D. Vincenzo Troja, e D. Luigi de Medio.

La facciata della Chiesa di S. Anna della Misericordia a Palermo

Simonetta La Barbera

La facciata della chiesa di S. Anna a Palermo è una delle opere più significative dell'architetto trapanese Giovan Biagio Amico; l'esecuzione si può fare risalire ai primi anni del terzo decennio del secolo XVIII, dopo che l'artista aveva atteso, sempre a Palermo, a opere importanti[1] quali la colonna dell'Immacolata dinanzi la Chiesa di S. Domenico e il campanile della Cattedrale[2], non più esistente. La costruzione della chiesa di S. Anna era stata anteriore, potendosi collocare all'incirca tra il 1606 e il 1632 sulla base delle notizie fornite dal Mongitore nel suo manoscritto sulle Chiese e Case dei Regolari e riportate per esteso dal Di Giovanni, da cui sappiamo che la chiesa fu solennemente consacrata rimanendo però da completare la facciata in pietra rustica[3].
Stranamente per lungo tempo, negli scritti degli studiosi locali, fu dato per sconosciuto l'autore della facciata. Così nella guida dell'Agati-Mauceri *Il Cicerone di Sicilia* è attribuita ad un non meglio identificato architetto Antonio Scirè di Militello[4]; nella Guida di Gaspare Palermo è riportato in modo errato il nome dell'autore chiamato Gian Domenico e non Gian Biagio Amico. La cosa è tanto più strana quando si nota che è lo stesso Amico che rivendica nel suo trattato *L'architetto Pratico* la paternità dell'opera, inserendola nel lungo elenco di quelle da lui eseguite nell'isola[5]. Gli è attribuita senza ombra di dubbio dal Mongitore[6] e, sulla scia dello storico settecentesco, da altri studiosi del Novecento, tra i quali ricordiamo il Comandè[7] che pubblica uno stralcio di documento in cui è riportato come autore della facciata proprio l'Amico.
È da sottolineare che il prospetto attuale della chiesa non è quello originario, infatti, dopo i danni subiti dall'edificio in seguito al terremoto del primo settembre 1726[8], un altro ed ancora più grave sisma infierì sulla facciata della chiesa nel luglio del 1751[9] e fu necessario provvedere ad un'ampia ricostruzione i cui lavori furono affidati all'architetto del Senato di Palermo Francesco Ferrigno che ne pubblicò una relazione. Egli, infatti, si recò ad effettuare un sopralluogo insieme ad alcuni capomastri e stabilì le opere di consolidamento e di ricostruzione proponendo, in considerazione dei danni subiti dal prospetto soprattutto nella parte del terz'ordine, di demolirlo all'altezza delle lesioni «con assettarci la propria cornice più bassa» così concludendo la sua relazione: «questo è il riparo da noi ricercato, onde per suddetto abbassamento prima si deve fare il modello di legname che si ritrova di detta facciata e dopo si farà sentire al R.Sac.D. Giovanni D'Amico Ingegnero degnissimo

1

1 - PALERMO. *Chiesa di S. Anna della Misericordia.*

autore di detta facciata se sarà da esso approbato, o se si ritroveranno altri ripari di fortificazioni da lui per potere restare nella medesima maniera che si ritrova con tutta la solidezza e nessun pericolo, onde per ciò ho fatta la presente firmata di mia propria mano. Oggi in Palermo, li 26 luglio 1751»[10].

Altri danni e crolli subì la facciata della chiesa a causa del terremoto del 1823[11] cui seguì un successivo intervento di restauro nel 1848[12] ad opera dell'architetto Pitino.

Sappiamo che era a tre ordini degradanti, tipica facciata a cam-

panile, in quanto nell'ultimo ordine si doveva allocare la campana, sul prototipo di una delle prime chiese barocche palermitane, quella di S. Matteo iniziata nel 1632 e arricchita nel prospetto dalle decorazioni marmoree eseguite da Carlo d'Aprile e Gaspare Gualcio. La facciata di S. Anna[13] riecheggia nello schema compositivo del prospetto una delle prime opere dell'Amico; la facciata della Chiesa del Purgatorio a Trapani, in cui l'artista — come è stato più volte rilevato — è influenzato dalla conoscenza della Chiesa della Pietà di Giacomo Amato (soprattutto nel motivo delle colonne, il cui completo aggetto dalle pareti crea un notevole effetto pittorico) e ancora, dalla conoscenza della chiesa dell'Annunziata dei Teatini, opera messinese del Guarini, che aveva importato in Sicilia i moduli compositivi applicati dal Borromini[14] nella chiesa di S. Carlino alle Quattro Fontane.

In S. Anna l'Amico non si accontenta di invertire, rispetto all'opera del Borromini, l'andamento sinusoidale della facciata rientrandone la parte centrale rispetto alle convessità delle parti laterali; realizza un insieme nuovo che fa di questo prospetto, come sottolineato dal Boscarino, la prima facciata a impianto sinusoidale, che avrebbe stimolato «dibattiti e polemiche per la sua carica innovativa che rompeva la tradizione degli impianti rettilinei»[15]. Il portale d'ingresso con le sue colonne staccate dal muro realizzava una quinta a coprire il volume retrostante con il quale non stabiliva alcun rapporto. Sul telaio architettonico, l'Amico introdusse una ricca decorazione scultorea, che nel partito centrale spezza in maniera poco ortodossa l'architrave e il fregio della trabeazione in corrispondenza del portale e del balcone centrale[16]. Tale decorazione, infatti, insiste sull'attico caratterizzato da balaustrini sul portale d'ingresso e sugli elementi del primo e del secondo ordine, divenendo parte integrante dell'architettura di facciata, dando a questa un'intenzionalità di arredo scenografico.

Quanto detto a proposito della facciata trova un riscontro con quello che l'Amico scrive nel suo Trattato; egli, infatti, sottolinea il fatto che devono stabilirsi precisi rapporti tra interno ed esterno della chiesa: «come il primo ordine dei Prospetti deve in tutto uniformarsi al prim'ordine interiore della chiesa talchè se il primo ordine interiore sarà dorico, Dorico altresì forza è che sia il prim'ordine esteriore... e così degli altri. Nè basta che tale uniformità sia solamente nella qualità dell'ordine, bisogna ancora che siano uniformi le misure, dovendo regolarsi come unico modulo e l'interno e l'esterno del Tempio»[17].

Tra le regole enunciate dall'artista per i prospetti degli edifici di culto sacro ve ne sono di precise che stabiliscono anche i rapporti tra le aperture della facciata; infatti, continuando quanto poco prima affermato, pur accettando alcune regole ampiamente adottate dai più importanti teorici dell'architettura, così continua: «Quanto alla Porta maggiore... troverete sempre l'altezza doppia della larghezza a tenore della più usata comune propor-

zione», pur tuttavia auspica «le porte laterali però piacerebbe a me, che si facessero nell'altezza non meno che nella larghezza la terza parte meno della Porta maggiore».
E così, anche a proposito delle misure del secondo ordine dei prospetti, pur rilevando le consuetudini «taluno pare bene, che l'ordine superiore sia la terza parte meno dell'inferiore, altri lo vorrebbe la quarta parte meno, ed altri finalmente meno una quinta parte»[18] la modernità dell'architetto traspare ancora una volta quando scrive «E... considerare de l'Architetto, la piazza, che resta innanzi al suo prospetto: poichè se questa non eccede la metà dell'altezza di quello, bisogna accrescere l'altezza degli ordini superiori, sottoponendo loro un plinto di tanta altezza quanta ne occupano gli oggetti della cornice del prim'ordine».
Così nella facciata della chiesa si succedono con proporzioni precise l'ordine dorico e quello ionico, essendo molto interessante «il poderoso senso plastico della composizione e il sapiente gioco delle numerose profilature nelle trabeazioni»[19].
Per l'Amico la facciata quindi non è solo un qualcosa cui l'architetto ricorre per definire lo spazio interno della chiesa, proiettandolo anzi verso lo spazio urbano; la chiesa non è considerata punto di arrivo ma punto di incontro[20], dandosi grande importanza nella Palermo del secolo XVIII alla sistemazione di spazi urbani, come per esempio a S. Domenico dove nel 1725 l'Amico subentra nei lavori iniziati dall'architetto Tommaso Maria Napoli (che muore proprio in quell'anno dopo che Carlo IV nel 1724 gli aveva affidato l'incarico di innalzare, dinanzi la chiesa dei PP. Domenicani, un monumento dedicato alla Vergine Immacolata con le immagini del sovrano e della consorte raffigurati inginocchiati[21].
Affiancava il Napoli un'equipe di scultori fra cui Vincenzo e Giacomo Vitagliano, Giuseppe Marino e Giovan Battista Ragusa[22]. L'Amico[23] completa i lavori iniziati dal Napoli che si era proposto di creare un gran teatro urbano ad ornamento della chiesa, modificando l'altezza della colonna in modo da poter inquadrare la statua dell'Immacolata, opera del Ragusa[24], ponendosi sull'altare maggiore, attraverso la cornice centrale del prospetto. La colonna fu innalzata nell'ottobre del 1726 e la statua della Madonna vi fu collocata il 9 novembre dello stesso anno[25].
Ma l'intervento dell'Amico non si limitò ai lavori per la colonna, si interessò a completare l'assetto architettonico della piazza, rapportandovi la facciata, la cui decorazione ornamentale fu eseguita, su suo disegno, da Giovan Maria Serpotta. Tale esigenza di intervenire 'in toto' in uno spazio urbano è ben espressa nelle pagine del suo trattato; scriverà, infatti: «In prima adunque se si dasse all'Architetto l'arbitrio di scegliere il luogo di collocare una chiesa, dovrebbe adocchiare un sito nella città il più frequente, più, e più cospicuo, fabricandolo al capo di qualche grande piazza, per potersene godere la mugnificenza».
Fu con questo ideale che intervenne anche nella piazza antistante la chiesa di S. Anna, dove proprio nel dicembre del 1734 fu posata la prima pietra per la statua del re Carlo III di Spagna, dinanzi il portale maggiore sotto la benedizione del Provinciale del Terz'Ordine Giantomaso Turculesi[26]. Esiste una dettagliata descrizione[27] della statua — purtroppo da tempo non più esistente, eseguita da Lorenzo Marabitti su disegno dell'architetto del Senato, Francesco Ferrigno — dalla quale risulta anche che la decorazione della facciata doveva essere già iniziata nel 1734, anche se nel 1736 non era ancora stata completata[28]. Vi era un preciso rapporto iconografico tra la statua e la decorazione della facciata, essendovi scolpiti, dentro due medaglioni, il «re inginocchiato ai piedi di S. Gioacchino e della Madonna», e «S. Gioacchino, S. Anna e la Vergine». Così leggiamo: «In Palermo Capo del Regno di Sicilia, e Regia sin dall'anno 1130 degli antichi Reggi Normanni, Svevi, ed Aragonesi, che il governarono, come si ha dagl'Istorici, e da Privilegi si viede la magnifica chiesa di Nostra Signora della Misericordia de' Padri del Terz'Ordine di S. Francesco, con suo nobil prospetto ben intesa architettura, ornato di colonne, e statue grandiose tutte di marmo, fra quali quella del Patriarca di Giocchino, per l'accesa divozione de' Cittadini ornata dal Signore con meravigliose, ed evidenti grazie, e dinanzi al prospetto si apre una Piazza, nel cui mezzo non uomo per accrescer l'onor, e la pompa al Santo genitor della Vergine Immacolata, che per eternare gli applausi di questa Metropoli alla Maestà di Carlo Borbone Infante di Spagna, III Re di Sicilia, di Napoli e di Gerusalemme, si pensò da' Padri Suddetti eriggere in segno dell'umile divozione, e gloria di loro vassallaggio una Statua in marmo, che già fatta per mano di perito scultore rappresenta il nostro Re, per quanto è stato possibile alla diligenza dello scalpello. Ella d'altezza di palmi dieci si solleva sopra una gran mole, architettata, e ornata di vari marmi di figura triangolare, e di palmi 43. Il disegno fatto da D. Francesco Ferrigno Palermitano, insigne Architetto dell'Eccell. Senato di questa Città e alla quale si ascende per un'ampia scalinata pur di marmo, di gradini cinque: e sopra la scalinata si alza un zoccolo con suo bancone, e negli angoli di esso si vedono genuflesse tre statue pur di marmo, ciascuna delle quali mostra nella sua propria figura uno de' nemici principali de' dominj di Principe si Cattolico: cioè nella prima si rappresenta l'Eresia, nella seconda il Maomettismo e nella terza lo Scisma della Grecia».
Anche a proposito della decorazione della facciata troviamo nel trattato delle precise regole cui far riferimento a proposito dell'uso dei partiti decorativi. Il prospetto della chiesa è caratterizzato dalla presenza di colonne — usate non solamente con funzione portante — fregi, statue in marmo, che la tradizione storiografica, in mancanza di precisi documenti, attribuisce a un'equipe di scultori fra cui[29] Lorenzo Marabitti, Giacomo Vitagliano e Giacomo Pennino, che lavoravano, per lo più, su disegni eseguiti nella bottega dei Serpotta.

Queste statue raffigurano S. Giuseppe, S. Gioacchino, S. Anna, S. Elisabetta nell'ordine inferiore, nel secondo, S. Ludovico, S. Antonio di Padova e sopra la cornice di quello che doveva essere il terz'ordine, due angeli di cui uno mutilo della testa. Si nota ancora un altorilievo raffigurante la Pietà, collocato sopra la porta maggiore, concordemente attribuito a Lorenzo Marabitti, anche dal Mongitore, fonte quasi coeva.
Si è dunque parlato di un'equipe di scultori che, tra la fine del secolo XVII e i primi decenni del secolo successivo, sotto la direzione dei più importanti architetti (come Andrea Palma, G. Biagio Amico, Giacomo Amato, Francesco Ferrigno) realizzò gran parte delle decorazioni scultoree in chiese palermitane, quali ad esempio S. Giuseppe, la Cattedrale, ed altre[30]. L'opera di questi artisti è caratterizzata da un'attenzione precisa all'elemento pittorico nell'intento di creare effetti scenografici; vi si rilevano echi della lezione del Serpotta che in parte perdureranno nell'opera, soprattutto di Filippo Pennino e Ignazio Marabitti i quali creeranno un filone stilistico destinato a influenzare lo svolgimento della scultura palermitana nella seconda metà del secolo XVIII[31].
Pur tuttavia, nonostante la comune matrice artistica di provenienza dalla scuola del Serpotta, non si possono non rilevare modi stilistici diversi nelle statue dei due ordini. Quelle del primo sono collocate dentro nicchie architravate — come animate da un movimento vivace che le porta quasi a sporgersi al di fuori dello spazio architettonico loro destinato — caratterizzate da un gioco chiaroscurale che ne accentua gradevolmente gli effetti cromatici. Gli echi della lezione del Serpotta sono in queste statue ancora ben visibili e caratterizzano l'opera di Giacomo Pennino cui ritengo esse possano essere ricondotte.
Alla medesima esuberanza della decorazione serpottesca fa riferimento il gruppo di putti reggistemma svolazzanti su una nube, collocato sopra la grande finestra del secondo ordine. Le due statue di S. Antonio e di S. Ludovico sistemate probabilmente in modo arbitrario nel secondo ordine, a seguito dei restauri ottocenteschi, ritengo possano attribuirsi alla bottega dei Vitagliano, caratterizzate come sono da un gusto già quasi classicista, quale traspare dalla composta serenità e dalla linearità del panneggio che si offre allo scorrere uniforme della luce senza alcun indulgere ad effetti cromatici. Medesima linearità e sobrietà stilistica caratterizzano il grande medaglione; esso è collocato nel prim'ordine sopra il portale di ingresso, circondato da festoni floreali e reca scolpito all'interno la croce a simbolico *pendant* del bassorilievo con la Pietà.

Note

1 Notizie sull'opera dell'artista si ricavano oltre che nel trattato: G.B. AMICO, *L'Architetto pratico*, voll. II, Palermo 1726 e 1750, in G. MARIO DI FERRO, *Biografia degli uomini illustri trapanesi*, Trapani 1830, tomo I, p. 29; S. ROMANO, *G.B. Amico e le sue opere scientifiche e architettoniche,* in «Archivio Storico Siciliano»; XLII (1917), pp. 240-251; G.B. COMANDÈ, *Riflessi del Barocco Romano in Sicilia. Il prospetto della Chiesa di S. Anna a Palermo*, in «L'Urbe», 2 (1948), pp. 7-8; V. SCUDERI, *L'opera architettonica di G.B. Amico (1684-1754)*, in «Palladio», I-II (1961), pp. 56-65; S. BOSCARINO, *Architettura e Urbanistica dal cinquecento al settecento*, in *Storia della Sicilia*, Napoli 1981, vol. V, pp. 335-435; *Idem, Sicilia Barocca,* Roma 1981.

2 S. BOSCARINO, *Sicilia...*, cit., p. 137: «di cui ci rimane il ricordo in una stampa settecentesca, essendo stato sostituito da quello realizzato e ideato da Emanuele Palazzotto nello spirito del revival gotico e restauro stilistico nel 1825».

3 A. MONGITORE, *Palermo Divoto di Maria Vergine*, Palermo 1719, pp. 393-402. Si veda anche *Le Chiese e Case dei Regolari,* ms. della Biblioteca Comunale di Palermo, ai segni QqE5, da cui abbiamo alcune notizie sulla chiesa riprese da V. DI GIOVANNI, *Palermo restaurato*, in Biblioteca Storica Letteraria, serie II, Palermo 1872, vol. I, libro II, p. 232, nota n. 1 «La chiesa e il Convento di S. Maria della Misericordia, or volgarmente di S. Anna, de' padri del terz'Ordine di S. Francesco, che vi durarono fino alla generale soppressione degli ordini religiosi nel 1866. L'antica chiesa... ...siccome nuovamente fatta al suo tempo, fu benedetta e aperta al culto il dì 14 novembre del 1596. Ma quella, che ora si vede, di più ampio edificio, fu poi fondata nel 1606, e compiuta nel 1632; il cui prospetto esteriore, decorato nel secolo scorso di sontuosa architettura con molte statue di marmo, e devastato poi dal tremuoto del 1823, fu in fine rifatto nel 1848, come al presente si vede...». Ancora G. PARISI, *Il terz'Ordine regolare in Sicilia,* Torino 1963, p. 153 e segg., rifacendosi al Comandè, attribuisce il progetto della chiesa allo Smiriglio, probabilmente in base alla considerazione che l'artista in quegli anni era l'Architetto del Senato palermitano e, rifacendosi al Mongitore, scrive che i lavori di ampliamento della chiesa iniziarono con il concorso nelle spese anche del Senato dopo la posa della prima pietra avvenuta il 26 ottobre 1606 ad opera di D. Giovanni Ventimiglia, Marchese di Geraci e Presidente dell'Ordine del Regno di Sicilia. La chiesa fu solennemente consacrata il 13 novembre 1639, essendo però solo abbozzata la costruzione e lasciata in pietra rustica la facciata.

4 G. PALERMO, *Guida istruttiva per Palermo e i suoi dintorni*, Palermo 1858: scrive in modo erroneo il nome dell'architetto; S. AGATI, *Il Cicerone per la Sicilia*, Palermo 1910, non citando la fonte della notizia, scrive: «La chiesa di S. Anna, opera dell'architetto Antonino Scirè di Militello».

5 G. BIAGIO AMICO, *L'architetto...*, cit.; vol. II, p. 1151.

6 A. MONGITORE, *Memorie dei pittori, scultori, architetti e artefici in cera siciliani*, ms. del sec. XVIII della Biblioteca Comunale di Palermo ai segni QqC63, consultato nella trascrizione a cura di E. NATOLI, Palermo 1977, p. 97: «Sono opere partorite da sua idea il prospetto sontuosissimo della Chiesa della Misericordia de' Padri del Terz'Ordine di S. Francesco in Palermo».

7 G.B. COMANDÈ, *Il prospetto della chiesa di S. Anna a Palermo ed il suo architetto*, Roma 1948; *Idem*, *La monumentale chiesa di S. Anna a Palermo*, su «Casa Nostra» 89 (1959), pp. 29-30, pubblica uno stralcio di documento che si trovava nel fondo archivistico del Convento di S. Anna la Misericordia, busta 56, il cui volume risulta purtroppo fra quelli oggi dispersi.

8 S. RUFFO, *Istoria dell'orrendo tremoto accaduto in Palermo...*, Palermo 1726, p. 12; A. MONGITORE, *Palermo ammonito penitente e grato nel formidabile terremoto del primo settembre 1726,* Palermo 1727, p. 26: «La chiesa di S. Maria della Misericordia risentì con grave danno; poichè s'aprì con notabili fissure nella volta ed archi della Nave maggiore, e del Cappellone, così pure ne' cornicioni; cupolette, angoli, cappelle, e lor volte; e in particolare nella nave destra; inoltre si commossero, e ne mostraron le linee l'arco maggiore, e quei del titolo. Una delle colonne di marmo bigio, che sostentan la Nave, si vede crepata nel tronco; e in uno de' pila-

stroni restarono slogate le tavole del marmo. Il maggiore danno fu nella cappella del lato destro dedicata a S. Niccolò, che tutta si vide squarciata. Si troncò un de' ferri della volta degli archi nel cortile: e il Dormitoio rivolto a tramontana, ricevè nell'angolo una lunga e larga apertura». In S. ROMANO, *G.B. Amico...*, cit., p. 243, è riferita all'architetto l'attività di restauratore delle chiese palermitane danneggiate dal terremoto: «Nel 1726 Giovanni Amico diede riparo in Palermo a molte fabbriche danneggiate dal terremoto senza atterrarle, come da molti si pretendeva, e introdusse quella sorprendente maniera di ristorare le fabbriche nelle fondamenta, con sostenerne per via di puntelli il rimanente, lasciandolo quasi appeso nell'aria; la quale maniera di ristorare le fabbriche fu la prima volta prodotta nel 1693 da Sebastiano Nicolosi da Bisacquino».

[9] F.M. EMANUELE GAETANI MARCHESE DI VILLABIANCA, *Diario palermitano dal 1° gennaio 1746 al 31 dicembre 1759*, in Biblioteca Storica Letteraria, I serie (XVII), p. 201: «a 13 luglio 1751. Il giorno seguente fu scossa la città di Palermo da un forte ma brieve terremoto, fulminato dall'ira di Dio alle ore 16 e minuti 20''.

[10] «D. Francisco Ferrigno Ingegnero della città ad istanza del Molto Rev. Padre Maestro Paolo Giunto Provinciale del Terz'Ordine di S. Francesco e Priore del Ven. Conv. di S. Maria la Misericordia per accesso patito dal terremoto accaduto a 13 luglio 1753», relazione datata Palermo 26 luglio 1751.

[11] In A. GALLO, *De' tremuoti avvenuti in Sicilia, in febbraio e marzo 1823*, Palermo 1823, sono riportati i danni subiti dalle chiese di S. Francesco, S. Stefano, S. Nicolò da Tolentino e S. Anna. In C. DOLCE, *Sul tremoto avvenuto in Palermo il giorno 5 marzo 1823*, Palermo 1823, p. 11: «Ugual destino corrono altri molti sventurati, i quali cercavano a tutta lena di guadagnare il largo S. Anna; e come in quello erano per isboccare, spaventati dalle oscillazioni, che per causa del tremoto facea l'alto prospetto di quella chiesa, credono loro salvezza il ripiegare il loro corso rasente la casa Lucchesi, ma una porzione del muro esterno del secondo piano di essa rovescia».

[12] V. DI GIOVANNI, *Del Palermo...*, cit., p. 232; S. CARONIA ROBERTI, *Il Barocco Palermitano*, Palermo 1935, p. 69; A. BLUNT, *Barocco Siciliano*, Milano 1968, p. 39. Ulteriori danni subì l'edificio nel nostro secolo in seguito al sisma del 1940.

[13] Per notizie sull'attività dell'Amico a Palermo e sull'attribuzione all'architetto della facciata di S. Anna vedere oltre S. ROMANO, *G.B. Amico...*, cit., pp. 240-251; S. CARONIA ROBERTI, *Il Barocco...*, cit.; E. CALANDRA, *Breve storia dell'architettura in Sicilia*, Bari 1938; G.B. COMANDÈ, *Il prospetto...*, cit.; V. SCUDERI, *L'opera...*, cit.; S. BOSCARINO, *Sicilia...*, cit..

[14] Il paragone con l'opera del Guarini e la dipendenza stilistica dell'architetto isolano dal Borromini è stata notata da R. WITTKOWER, *Art and architecture in Italy, 1600-1750*, Baltimora 1950, p. 265 «Although his late Baroque of S. Anna della Misericordia with its convex and concave curvatures is supeficially Borrominesque, it is additive in conception and lacks the dynamic sweep of similar structures»; e ancora G. GRISERI, *Le metamorfosi del Barocco*, Torino 1967, p. 179 e segg.

[15] S. BOSCARINO, *Sicilia...*, cit., p. 137.

[16] *Ibidem*, pp. 137-138.

[17] G.B. AMICO, *L'architetto...*, cit., vol. II, p. 59.

[18] *Ibidem*, p. 60.

[19] S. CARONIA ROBERTI, *Il Barocco...*, cit., p. 69.

[20] G.B. AMICO, *Architetto...*, cit., vol. II, p. 20; C. DE SETA, *Palermo*, Bari 1980, p. 114. L'Arch. Mara Trupia, in uno studio di prossima pubblicazione, ha verificato l'attenzione posta dall'Amico alle relazioni reciproche fra la facciata e la piazza, che sono molteplici: «se la piazza è condizionata dall'imporsi dei volumi che la circoscrivono definendola, la forma raggiunta caratterizza, con la sua prospettiva a imbuto, la visione della facciata. Ma non solo. Le dimensioni della piazza o, più precisamente, le distanze fra la chiesa e i palazzi che la fronteggiano, vanno da un minimo di mt. 12,80 in su. Eccedono, quindi, in ogni caso, la metà dell'altezza del prospetto che, attualmente, misura circa mt. 24 (tolto il coronamento finale). Ma se ricordiamo che il prospetto originario prevedeva un terzo ordine, appare allora chiaro che la metà della sua altezza totale avrebbe superato la distanza più breve (quella — appunto — che lo separa da palazzo Ganci) e, probabilmente, anche quella che lo divide da palazzo Statella. Ecco, dunque, come può essere

spiegata la presenza, fra primo e secondo livello, del plinto che G.B. Amico raccomanda di inserire nel caso che le dimensioni della piazza non superino la metà dell'altezza della facciata, e ciò, ovviamente, per rendere visibili tutte le componenti dell'ordine superiore. La progressione decrescente con la quale si dimensionano gli ordini sovrapposti in nessun caso è affidata a soluzioni arbitrarie. Il sistema che Amico ritiene il più corretto, parte dal considerare la larghezza del dado basamentale della prima colonna. Questa viene adoperata come larghezza del plinto della colonna che si va a sovrapporre alla prima. Determinata, così, la prima dimensione, ad essa si commisureranno tutte le altre, giacchè i rapporti reciproci fra le parti sono rigorosamente dati. Amico li ordina in tabelle dove figurano valori multipli e sottomultipli di un certo modulo».

[21] A. MONGITORE, *Diario palermitano delle cose più memorabili accadute nella città di Palermo*, ms. della Biblioteca Comunale di Palermo ai segni QqC68, in Biblioteca Storica Letteraria a cura di G. D. MARZO, Palermo 1871, p. 93 vol. IX. Dal Mongitore sappiamo, infatti, che nell'aprile del 1727 furono collocate le statue dell'Imperatore e dell'Imperatrice che furono tolte nel 1750 quando successe al governo dell'Isola, Carlo III Borbone che le fece sostituire con quella sua e quella della regina M. Amalia Walburga, anch'esse in bronzo, e modellate da Procopio Serpotta su disegno di Gaspare Serenario e che il Mongitore invece, erroneamente, indica come opera di Giacomo Serpotta. Così in Padre Fedele da S. Biagio, *Dialoghi Familiari...*, Palermo 1788, p. 192: «Oltre gli Angioli nella Piazza di S. Domenico, si vedono tre statue di bronzo, cioè la Santissima Concezione in cima alla colonna, ed altre due statue del re Carlo, già nostro amabilissimo Sovrano, e della Regina sua sposa. La prima è maestosa, perchè disegno del celebre Cavalier Lorenzo Bernini, benedicendo chi stabilì di servirsi di quel rinomato Artefice. L'altre due a fianchi sono opera de' tempi nostri, e del Procopio Serpotta per averle modellate sopra li disegni del Pittore Conte D. Gaspare Serenario». L'attribuzione dell'opera a Procopio Serpotta viene ribadita da G. MELI, *L'attività di Giacomo Serpotta*, in «Sicilia Artistica e Archeologica» 1884, p. 103 «La tradizione li vuole di Giacomo che morì nel 1732 e la conquista del regno di Sicilia da parte di Carlo III fu nel 1735, quindi si deve supporre che siano opera piuttosto di Procopio».

[22] Per notizie relative all'attività degli scultori attivi a Palermo nella prima metà del secolo XVIII vedere: G. MELI, *L'attività di...*, cit., F. MELI, *La vita e le opere di Giacomo Serpotta*, Palermo 1934; D. MALIGNAGGI, *La scultura della seconda metà del Seicento e del Settecento*, Palermo 1981, vol. X.

[23] Esiste una dettagliata relazione manoscritta dell'Amico relativa alle opere da effettuare in S. Domenico.

[24] G. MELI, *L'attività...*, cit., p. 104: «I tre angeli S. Michele, S. Gabriele e S. Raffaele sono di Vincenzo e Giacomo Vitagliano e di Giuseppe Marino, S. Uriel è firmato: Rausa Pan. Sculp».

[25] A. MONGITORE, *Diario...*, cit., ai segni QqC68, ms. della Biblioteca Comunale di Palermo, in Biblioteca Storica Letteraria, vol. IX, pp. 112-113.

[26] A. MONGITORE, *Diario...*, cit., ms. della Biblioteca Comunale di Palermo ai segni QqC69, in Biblioteca Storica Letteraria, p. 244; P. FEDELE da S. Biagio, *Dialoghi...*, cit., p. 193 «E che concetto fate dell'altra Macchina, e Statue, che furono prima per tanti anni nella stretta piazza della Chiesa della Misericordia, ed or si vede nella lunga Piazza della Marina fuori la porta chiamata de' Greci?... Quella macchina della prima ora, che si vede, e la situarono avanti quella piazzetta triangolare, non riuscì di comune piacere, perchè gli artefici malgrado, che la pensasseso bene, col disporla triangolare, come il vano della piazza non si dispeguarono però nell'esecuzione, tanto nel saper isceglierе più buoni Artefici Scultori, e migliori intagliatori dell'Architettura, quanto nell'eseguirla troppo disadorna d'intaglio».

[27] *Descrizione della Statua del Re Carlo III di Borbone eretta innanzi la Chiesa de' Padri di S. Anna la Misericordia estratta dal vol. V della Miscellanea Sicola del Rev. Parroco D. Francesco Serio*, f. 226; P. LA PLACA, *La Reggia in trionfo per l'acclamazione, e coronazione della Sacra Real Maestà di Carlo Infante di Spagna...*, Palermo 1736, p. 209.

«I Rev. Padri del terz'Ordine di S. Francesco del Regio Convento di S. Maria della Misericordia avevan prima distinto il loro amore verso la Regal Maestà del Sovrano con ergere un simulacro di marmo bianco, dimostran-

te le di lui fattezze naturali; quali ultimamente a 25 luglio dell'anno 1736 con grande solennità nella Piazza della loro chiesa... ...fu posto in cima d'una grande base di marmo a spese dell'Erario, Regio ornata da tre statue ideali dell'Infedeltà, dello Scisma, e dell'Eresia...».
In Palermo Capo del Regno di Sicilia, e Regia sin dall'anno 1130 degli antichi Reggi Normanni, Svevi; ed Aragonesi, che il governarono come si ha dagl'Istorici, e da Privilegi si vede. La magnifica chiesa di Nostra Signora della Misericordia de' Padri del terz'Ordine di S. Francesco, con suo nobil prospetto ben intesa architettura, ornato di colonne, e statue grandiose tutte di marmo, fra quali quella del Patriarca di Gioachino, per l'accesa divozione de' cittadini ornata dal Signore con maravigliose ed evidenti grazie, e dinanzi al prospetto si apre una piazza, nel cui mezzo non meno per accrescere l'onor, e la pompa al Santo genitor della Vergine Immacolata, che per eternare gli applausi di questa Metropoli alla Maestà di Carlo Borbone Infante di Spagna, III Re di Sicilia, di Napoli e di Gerusalemme, si pensò da' Padri Suddetti eriggere in segno dell'umile divozione, e gloria di loro vassallaggio una Statua in marmo, che già fatta per mano di perito scultore rappresenta il nostro Re, per quanto è stato possibile alla diligenza dello scapello... ...Il disegno fatto da D. Francesco Ferrigno Palermitano, insigne Architetto dell'Eccell. Senato di questa Città e alla quale si ascende per un'ampia scalinata pur di marmo, di gradini cinque: e sopra la scalinata si alza un zoccolo con suo bancone, e negli angoli di esso si vedono genuflesse tre statue pur di marmo, ciascuna delle quali mostra nella sua propria figura uno de' nemici principali de' dominj di Principe si Cattolico: cioè nella prima si rappresenta l'Eresia, nella seconda il Maomettismo, e nella terza lo Scisma della Grecia».

[28] P. LA PLACA, *La Reggia...* cit., pp. 209-210: «Or volendo i suddetti Padri manifestare la lor gioia nelle festive allegrezze della regal Coronazione sfoggiarono di belli apparati il maestoso prospetto della loro Chiesa, nuovamente fabricato di moderna Architettura con pilastri, cornici, sei colonne di marmo bigio nel prim'ordine, e quattro nicchie con statue di marmo bianco a rilievo de' Santi Giocchino, Anna, Giuseppe ed Elisabetta Madre del Batista; e nel secondo, che pur va nobilitandosi di altre quattro colonne, vi si godono due Statue una di S. Antonio da Padova, e l'altra di S. Luigi IX Re di Francia Patrono di quest'Ordine, per averne professata la regola nel secolo: fregiaronsi pertanto le colonne di vari festoni di fiori, artifiziosamente belli e sopra la Porta maggiore fu posto un baldacchino di velluto trinato d'argento, sotto cui s'espose in un gran quadro al naturale effigiato il Monarca, innanzi il quale brugiavano dodici torchj...».

[29] Il VILLABIANCA, *Palermo D'oggigiorno*, in Biblioteca Storica Letteraria, vol. III (XIII), p. 137, così descrive la facciata: «Nel prospetto di questa chiesa, ch'è molto nobile, vi sono sei statue di Santi rilevate in marmi. Sacre ne vengono esse alli patriarchi S. Giuseppe e S. Gioacchino, madre S. Anna e S. Elisabetta, con S. Ludovico e S. Antonio di Padova sul più alto ordine. E tutte quante esse sono uscite da' buoni scalpelli di Giacomo Pennino e Lorenzo Marabitti e fatte sopra il modello e disegno prestato loro dal famoso scultore di stucco, Giacomo Serpotta, palermitano». Le statue della facciata sono ricordate anche da PADRE FEDELE, *Dialoghi...*, cit., p. 195: «Oltre della Chiesa della Misericordia, nel cui machinoso prospetto vi sono molte statue di marmo, le quali son di disegno, e modello del nostro degno, e rinomato Serpotta».

[30] D. MALIGNAGGI, *La Scultura...*, cit., p. 114 alle note 35-47.

[31] G. SALVO BARCELLONA, *Gli scultori del Cassaro*, Palermo 1971, p. 278 e D. MALIGNAGGI, *Ignazio Marabitti*, in «Storia dell'Arte», 17 (1974), pp. 5-61.

Allievi e seguaci di Gaspare Serenario

Francesco Brugnò

I recenti studi sulla pittura del Settecento a Palermo[1] hanno ormai consentito di far luce sull'evoluzione del gusto e della cultura artistica dell'Isola in un periodo che appare tra i più complessi ed articolati. Sono stati infatti definiti i legami dei pittori siciliani con quelli degli altri centri italiani, precisando inoltre l'intimo rapporto esistente tra artista e società, particolarmente vivace nel periodo barocco.
Senza indulgere a facili e affrettate «rivalutazioni», è stata presentata la reale portata di certe manifestazioni artistiche, prima genericamente classificate come «provinciali», e sono così emerse alcune personalità significative della pittura palermitana del XVIII secolo.
Rimane tuttavia ancora oggi in ombra la numerosa produzione, quasi del tutto inesplorata, dei cosiddetti «minori»; di quegli artisti, cioè, che non avendo varcato i confini isolani, ricevettero indirettamente l'influenza della pittura degli altri centri artistici attraverso «la narrazione pittorica fatta dai siciliani che reduci dalle grandi città tornavano caposcuola ammirati e vezzeggiati»[2].
In quella gara di fasto e di fervore di opere che caratterizzò soprattutto il primo Settecento a Palermo, il Randazzo, il Serenario, il D'Anna ed il Martorana, al rientro da un periodo di studio più o meno lungo presso le Accademie di S. Luca o dei Virtuosi del Pantheon, e in diretto contatto con le opere dei più famosi maestri operanti nella città papale, monopolizzarono le principali committenze da parte degli ordini religiosi e degli aristocratici, i quali si contendevano i principali artisti per la decorazione delle rispettive chiese o dei palazzi gentilizi.
Molti dei minori, quindi, pur orientandosi verso una sorta di eclettismo accademico, dimostrano di essere legati alla maniera dell'uno o dell'altro caposcuola isolano, assimilandone il repertorio iconografico e formale.
Tra i pittori del Settecento palermitano Gaspare Serenario (1707 c.-1759)[3] si pone indubbiamente come una delle figure eminenti. Al suo definitivo rientro da Roma intorno al 1754, dopo un lungo periodo di studio alla scuola di Sebastiano Conca, si trova a sostenere quasi tutto il peso delle committenze pubbliche e private, ponendosi al centro dell'interesse culturale a Palermo, anche a causa di una serie di fortuite circostanze, tra le quali la recente scomparsa del suo maestro, il Borremans, e del Randazzo. Già nel '39, con l'invio da Roma del *S. Benedetto che abbatte gli idoli* per la chiesa di S. Rosalia, aveva avuto modo di farsi apprezzare dai suoi concittadini; il seguito di artisti che si ispireranno a tale opera costituisce la conferma

1

più eloquente del successo ottenuto dal Serenario[4]. Solo dopo il ritorno da Roma di Vito D'Anna, intorno al 1751[5], il Serenario con lui dovette dividere i principali incarichi. Col più giovane antagonista sorse una rivalità, che ebbe modo di manifestarsi apertamente quando i due pittori si trovarono contemporaneamente a dipingere due tele per la chiesa del Monastero dell'Origlione a Palermo, collocate poi l'una di fronte all'altra[6]. Il Serenario godette tuttavia sempre di grande notorietà e di prestigio morale e sociale, derivante soprattutto dal titolo di conte concessogli dal pontefice Benedetto XIV per meriti artistici.
Come infatti osserva il Colletta, «in nessun sito del mondo un titolo o un ciondolo era più pregiato che in Sicilia»[7] e, sarebbe il caso di aggiungere, specialmente nella capitale del viceregno,

1 - G. SERENARIO. *«S. Benedetto consegna la cocolla a S. Mauro» (Palermo, Museo Diocesano) (Foto Spata).*
2 - O. VOLANTE. *«Il Trionfo della Dea Diana», particolare (Palermo, Palazzo S. Croce - S. Elia) (Foto Mineo).*

in cui l'aristocrazia viveva allora la sua ultima gloriosa stagione, dissanguandosi nella costruzione dei fastosi palazzi baronali o delle ville suburbane.
Il Serenario potè sempre condurre una vita agiata «con carrozza e molteplici servidori»[8] e «li nobili... lo ammettevano ne' loro conviti, nell'assemblee e nelle pubbliche feste con piacere e diletto»[9].
Nonostante la piena adesione del Serenario alla cultura accademizzante romana, che aveva i principali esponenti nel Maratti e nel Conca, egli dimostrò una sua personalità e un'originalità che gli furono riconosciute già dai suoi contemporanei.
Il *Trionfo della maternità di Maria sull'eresia di Nestorio* nella chiesa di S. Teresa alla Kalsa, una delle opere più significative dell'arte di Gaspare, chiaramente rivela, nella sua sintassi formale e nell'iconografia dei personaggi, un'ascendenza conchiana e marattesca per la predilezione della simmetria rispetto agli scorci in diagonale e per l'autonomia delle figure singole nella generale economia del dipinto.
Il grande ciclo di affreschi a Casa Professa costituì l'opera più impegnativa del pittore appena rientrato a Palermo e chiamato a completare la decorazione pittorica della chiesa. Tali pitture non sortirono comunque gli effetti sperati per l'esagerata monumentalità delle figure, che faceva contrasto con la delicatezza dei precedenti affreschi di Filippo Randazzo nella volta della navata centrale[10].
Pur in assenza di qualsiasi accenno da parte delle fonti e degli studiosi del Serenario, è da annoverare, a parer mio, tra le opere di sua produzione anche il grande quadro raffigurante la *Madonna tra i SS. Carlo Borromeo e Francesco di Sales*, collocato attualmente nel Seminario Arcivescovile di Palermo, ma di provenienza ignota.
Le precise corrispondenze formali, gli espliciti richiami alla personalità e alla poetica serenariane, nonchè l'attento esame dei particolari permettono di risalire alla paternità dell'opera. L'intonazione di compostezza e di solennità dell'insieme, suggerita dalla classica impostazione piramidale, adottate più volte dal Conca, armonizza con le inflessioni rococò dei personaggi.
Dalla Madonna parte un lieve movimento, mediato dalla figura di S. Francesco di Sales e concluso in quella del chierico ai suoi piedi, che assume la tipica posizione leziosa, divenuta ormai repertorio ricorrente del Serenario, soprattutto nella rappresentazione dei giovinetti, assimilata dalle opere del Conca e del Luti.
Lo stile di Gaspare è pure riconoscibile nella tecnica pittorica di sfumare i contorni delle figure, dei volti in particolare, grazie alla pennellata lunga e soffusa e nel modo di lumeggiare le mani, soprattutto dei chierici; lumeggiare che suggerisce quella «epidermide porcellanosa», cara al gusto del rococò.
Certamente non mancano nella produzione di Gaspare i punti deboli, quali certe carenze disegnative e taluni scorci prospettici poco curati; nell'insieme però la sua produzione rivela un inne-

2

gabile fascino, dovuto principalmente al felice uso degli accostamenti tonali e alla serena compostezza delle composizioni, ispirate alla diffusa cultura arcadica del tempo. Caratteristica peculiare del Serenario è la particolare resa del panneggio con profonde pieghe ridondanti, di una monumentalità quasi scul-

torea, che costituiscono il motivo dei principali attacchi degli studiosi del secolo scorso. Per il Gallo, infatti, si tratta di «pieghe riquadrate, che per nulla davano conto del nudo... difetto allora reputato come bellezza della scuola moderna ed introdotto principalmente dal Cortona e dal Bernini»[11].

L'accentuazione di tale panneggio, la stretta aderenza al linguaggio formale del Conca, specialmente nella positura dei personaggi e nella disposizione della narrazione pittorica sono gli elementi più ricorrenti nei suoi allievi e seguaci, che spesso li esasperarono, ripetendoli con insistente monotonia.

Sappiamo infatti che il Serenario «ebbe sempre una fioritissima scuola frequentata da molti allievi, fra i quali in vero nessuno il superò, nonchè potea agguagliarlo, comechè tutti ne seguisser fedelmente lo stile»[12].

A parte il limite di certe attribuzioni discutibili e della prevenzione, comune a tutta la storiografia artistica ottocentesca verso l'arte immediatamente precedente, il già citato manoscritto di Agostino Gallo[13] si rivela particolarmente prezioso, essendo l'unica opera che ci fornisca diffusamente notizie sui seguaci del Serenario, sui quali, invece, tacciono del tutto o si occupano poco le fonti settecentesche. Il Gallo cerca inoltre di mettere in relazione ogni singolo artista di cui si occupa col suo maestro: di alcuni sono menzionati solo il nome, la città d'origine o qualche opera senza la precisa ubicazione; di altri vengono fornite notizie più esaurienti. Alcuni sono ricordati solo come ritrattisti o come pittori di paesaggio; generi che vanno progressivamente imponendosi nella seconda metà del Settecento e che riflettono le tendenze ed il gusto dei committenti più improntati alle esigenze «borghesi» della cultura illuminista[14].

Non a tutti gli allievi del Serenario sarà dedicato lo stesso spazio in questa sede: solo un cenno per qualcuno, perchè già sufficientemente studiato o perchè meriterebbe un più ampio discorso.

Fra tutti il più rinomato è certamente Tommaso Maria Sciacca, sul quale non mi soffermerò, essendo abbastanza conosciuto grazie al saggio del Basile[15].

Solo brevi indicazioni su Giovanni Garigliano e Domenico Provenzano: quest'ultimo, originario di Palma di Montechiaro ed attivo soprattutto nella provincia di Agrigento, rivela una diretta filiazione dal Serenario, ma risulta aperto anche ad altri apporti e ad altre matrici culturali, non escluse certe sollecitazioni neoclassiche, di cui era portatore il Martorana[16].

Il Garigliano fu molto attivo a Nicosia, sua città d'origine, dopo un breve periodo di alunnato presso il Serenario a Palermo e di perfezionamento in Napoli. Secondo il Bertini, fu del primo maestro «perfetto imitatore e lo superò in quadri di piccole figure dipinte a lume di notte»[17]. Morì intorno al 1791[18].

L'allievo forse meno noto, pur avendo lasciato un certo numero di opere, è Ottavio Volante. Egli sembra essere fra tutti il più vicino ai modi del Serenario, ma la sua pittura appare un ripie-

3

4

gamento continuo su posizioni già cristallizzatesi, senza aperture verso le «novità», di cui era stato portatore in qualsiasi modo lo stesso Serenario.

Nell'excursus che lo riguarda, il Gallo, sebbene in forma schematica, fornisce a più riprese notizie sulla vita e la sua formazione, e presenta un elenco di opere che ci consente la redazione di un catalogo modesto, ma sufficiente a delineare l'artista nelle sue caratteristiche salienti.

Il Volante, forse palermitano, morì all'età di cinquantacinque anni intorno al 1769, dieci anni dopo, cioè, la scomparsa del Serenario, di cui fu pure cognato. Anzi proprio perchè «strettosi in parentela col Serenario passò nel di lui studio e ne volle imitare lo stile»[19], dopo avere abbandonato la bottega del suo primo maestro Filippo Randazzo, che avrebbe fortemente influenzato le prime opere del Volante. In proposito il Gallo, in una postilla autografa, afferma che l'affresco nella sacrestia di S. Matteo in Palermo, raffigurante *Giuda Maccabeo nell'atto di raccogliere le elemosine*, sia opera proprio del Volante, che l'avrebbe eseguita nella prima fase della sua attività. In realtà tale attribuzione non risulta accettabile per l'esistenza di fonti documentarie, che danno sicuramente la paternità dell'affresco in questione al Randazzo[20].

Risulta veritiera, invece, l'affermazione del Gallo, secondo cui Ottavio «rinforzò le tinte, le addolcì e le sfumò» per aderire più

3 - G. SERENARIO. *«Il Trionfo della Fede» (Palermo, Palazzo Gangi) (Publifoto).*
4 - O. VOLANTE (attr.). *«Figure allegoriche» (Palermo, Palazzo Oneto) (Publifoto).*
5 - O. VOLANTE. *«Il martirio dei SS. Cosma e Damiano» (Palermo, Museo Diocesano) (Foto Archivio Soprintendenza Beni Artistici e Storici di Palermo).*
6 - O. VOLANTE. *«S. Elia svegliato da un angelo» (Palermo, Chiesa del Carmine Maggiore) (Foto Archivio Soprintendenza Beni Artistici e Storici di Palermo).*

5

6

da vicino alla maniera del Serenario. Le frequenti citazioni dall'opera del secondo e definitivo maestro e l'uso sistematico dei cartoni e dei disegni progettuali di lui possono a volte generare dei dubbi circa la paternità delle opere del Volante, che potrebbero essere attribuite al Serenario, se i due pittori non si distinguessero per il diverso modo di rendere i tratti somatici dei personaggi (più marcati nel Volante) e per la prassi da parte di quest'ultimo di rimpicciolire le figure ed in particolare le teste. L'affresco *Il trionfo della dea Diana* (Fig. 2), eseguito verso la metà del secolo[21] nella volta del salone principale di Palazzo S. Croce-S. Elia a Palermo, è emblematico della piena adesione del Volante alla cultura pittorica del Maestro e ricorda per gli scorci e per la disposizione delle figure, riunite a gruppi di tre, l'affresco del Serenario a Palazzo Gangi (Fig. 3). La positura di molti personaggi è desunta dal repertorio iconografico e formale del Serenario; in tal senso le assonanze si fanno più puntuali specialmente con i disegni tradizionalmente attribuiti a Gaspare, conservati presso la Galleria di palazzo Abatellis.

Attribuibili al Volante mi sembrano pure due affreschi in Palazzo Oneto, siti nelle volte di ambienti di diseguale grandezza, adibiti oggi ad esercizio commerciale. Rispetto all'affollato, grande affresco del salone nel piano superiore del medesimo palazzo palermitano, eseguito dal Serenario nel 1746, le due decorazioni in esame hanno un ritmo compositivo più pacato, che ne fanno supporre l'esecuzione nel decennio successivo. I due affreschi raffigurano rispettivamente: l'uno, di modeste dimensioni, *Due virtù* (presumibilmente la Pace e la Giustizia); l'altro, più vasto, *Figure allegoriche* (Fig. 4). È interessante notare come in quest'ultimo il linguaggio formale si accosti strettamente a quello consueto del Serenario, anzi le citazioni sono tanto fedeli da fare addirittura pensare all'uso dei medesimi cartoni adoperati in Palazzo Gangi. La figura della *Prudenza* in Palazzo Oneto appare replica di quella posta al centro della composizione in Palazzo Gangi (Fig. 3); molto simili sono pure

7 - O. VOLANTE (attr.). *«L'annunzio dell'angelo Gabriele a S. Elisabetta» (Palermo, Chiesa del Carmine Maggiore) (Foto Archivio Soprintendenza Beni Artistici e Storici di Palermo).*
8 - O. VOLANTE (attr.). *«I SS. Elisabetta e Zaccaria al Tempio» (Palermo, Chiesa del Carmine Maggiore) (Foto Archivio Soprintendenza Beni Artistici e Storici di Palermo).*

7

8

il gruppo di puttini che sorreggono lo specchio e le tre figure femminili di sinistra. Nella medesima positura sono rappresentate, infine, le rispettive figure femminili della parte alta dei due affreschi, che, per le affinità stilistiche, sono da considerare eseguiti a brevissima distanza di tempo.

Esiste quindi una stretta relazione fra gli affreschi dei palazzi S. Croce-S. Elia, Oneto e Gangi, riconducibili entro i medesimi schemi culturali e formali. Nei primi due si nota però un livello qualitativo inferiore all'ultimo per la pennellata meno fluida, per il gioco chiaroscurale più marcato e per la resa pittorica più grossolana (specialmente nei volti dei personaggi).

Secondo il Gallo, sono opera del Volante, nella chiesa dei Crociferi, dei «quadronetti a fresco nella cappella dopo quella del quadro di Alessandro D'Anna»[22]. Si tratta quindi dei due affreschi parietali della seconda cappella a sinistra[23], dei quali uno è quasi illegibile a causa della forte umidità del suo supporto murario. Quello superstite rappresenta un *Santo Vescovo che predica alla folla*; la cultura pittorica di derivazione dal Serenario è chiaramente espressa dalla posa e dal panneggio del gruppo degli astanti, in basso a sinistra, e particolarmente dalla figura di donna in primo piano.

Nell'elenco delle opere del Volante il Gallo include pure il «*Martirio di S. Cosimo* e quadro compagno dirimpetto nella Chiesa di detto santo». Tale specificazione conferma e chiarisce quanto da me affermato, allorquando ponevo tra le opere riconducibili all'ambito della cerchia del Serenario il quadro del *Martirio dei SS. Cosma e Damiano* per le soluzioni disegnative ed iconografiche molto vicine alla produzione del caposcuola palermitano[24]. In quest'opera del Volante (Fig. 5) i due personaggi maschili alla sinistra sono di evidente derivazione dal *S. Benedetto consegna la cocolla a S. Mauro* (Fig. 1) in cui occupano il medesimo sito; il disegno e le lumeggiature dei torsi ignudi dei due santi martiri si ricollegano a quelli del *S. Ippolito* e del *Crocifisso* in S. Chiara[25]. La grazia leziosa, infine, dei guerrieri in piedi e degli stessi santi è rivelatrice di quel gusto arcadico caro al Serenario e che toglie alla scena del martirio ogni elemento drammatico.

Nella grande tela dei *SS. Quattro Coronati*, posta sull'altare maggiore della omonima chiesa palermitana[26], la parte centrale è occupata dalle figure dei martiri, legati ad un albero, in cui si colgono legami con l'opera di analogo soggetto di Gioacchino Martorana nella chiesa della Badia Nuova a Palermo. Il linguaggio del Volante appare però più «dialettale» e la resa anatomica dei busti meno curata. Alla destra del dipinto ricorre il drappello di soldati presenti nel *Martirio dei SS. Cosma e Damiano* e raffigurati nel solito atteggiamento.

Due tele nella chiesa del Carmine Maggiore a Palermo completano il breve elenco di opere esistenti, che il Gallo[27] attribuisce a Ottavio Volante. Esse, collocate nelle pareti della cappella ora dedicata al S. Cuore[28], rappresentano due episodi ricorrenti nell'iconografia carmelitana: *S. Elia svegliato da un angelo* (fig. 6) e *La visione di S. Elia*. La derivazione dal Serenario è evidentissima, specialmente in quest'ultima tela: ancora una volta compare il panneggio «cartaceo» delle vesti dell'Immacolata, reso con grandi e profonde pieghe che conferiscono una fissità quasi scultorea ai drappeggi. In basso, le figure del profeta e del bambino, che vorrebbero suggerire profondità spaziale, sono in realtà piuttosto goffe e non riescono a conferire al dipinto un corretto gioco prospettico. Più semplice lo schema compositivo dell'altro dipinto, basato su due sole figure, che presentano il solito pesante panneggio.

Pure nella chiesa del Carmine si trovano altre due tele, che rappresentano *L'annunzio dell'angelo Gabriele a S. Elisabetta* (Fig. 7) e *I SS. Elisabetta e Zaccaria al tempio* (Fig. 8)[29]. Da un attento esame dei due dipinti e dalla loro comparazione filologica, essi si possono ragionevolmente riferire al Volante, che dimostra di ricorrere al patrimonio lessicale e formale del maestro con le modificazioni personali, di cui già si è detto. Tornano particolari e stilemi già adottati, quasi come da un prontuario, dal Volante in altri lavori. Nel dipinto *I SS. Elisabbetta e Zaccaria*, la figura del santo, a destra, è chiara riedizione della *S. Rosalia* del Serenario[30] col solito tortuoso panneggio del drappo, ma con un gioco chiaroscurale più marcato, solito del Volante. Inoltre la figura maschile, che si intravede alle spalle del gran sacerdote, ripresa dal Serenario[31] risulta già adoperata dal Volante stesso nel *Martirio dei SS. Cosma e Damiano*.

È interessante notare come dell'*Annunzio dell'angelo Gabriele a S. Elisabetta* esista fedele replica ad affresco[32] (limitatamente alle figure dell'angelo e della santa) nella seconda cappella a sinistra della chiesa della Madonna dei Rimedi a Palermo; ciò a ulteriore conferma della ricorrente abitudine degli artisti, nel Settecento, di usare più volte cartoni e disegni, cui non era estraneo il Volante, che si può ritenere autore anche del suddetto affresco.

Altre pitture completano l'elenco di opere del Volante nello scritto del Gallo[33], ma di esse non rimane più alcuna traccia[34].

Fra gli allievi del Serenario, il suddetto erudito palermitano[35] pone pure Francesco Ugdulena e Gaetano Mangano, ma non dedica loro lo stesso spazio: appena citato è il Mangano, mentre del primo sappiamo che nacque a Termini Imerese il 2 ottobre 1729, vi morì il 6 marzo 1792 e che sarebbe stato condotto da uno zio a Palermo alla scuola del Serenario. Anche il Bertini[36] conferma la notizia.

L'Ugdulena e il Mangano sono divenute figure più concrete grazie ad un recente studio a cura della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici per la Sicilia Occidentale[37]. Il primo, particolarmente attivo nel luogo d'origine, risulta legato al Serenario solo in una fase della sua attività, a cui risale il quadro della *Sacra Famiglia e Santi*, nella Chiesa del Collegio di Maria. Nelle altre opere (L'*Immacolata* per la Chiesa madre, e quadri per

9

9 - O. LIPARI. «*S. Oliva in Carcere*» (*Palermo, Chiesa di S. Francesco di Paola*) (*Foto Archivio Soprintendenza Beni Artistici e Storici di Palermo*).

la Chiesa di S. Marco) il suo stile appare più vicino alla nuova sensibilità che prelude al Neoclassicismo.
Il Mangano, meno noto dell'Ugdulena, eseguì nel 1797 la *Incoronazione di S. Rosalia* nella Chiesa di S. Francesco d'Assisi a Palermo, in forme vicine ai modi del Velasco e della pittura neoclassica, piuttosto che aderenti alla lezione del Serenario, il cui classicismo risulta invece sempre dialetticamente in simbiosi con la tendenza baroccheggiante. Altre opere del Mangano a Termini Imerese (una *Presentazione di Maria al tempio* e una *Deposizione* nella chiesa del Monte) rivelano anche un certo gusto arcaizzante riconducibile però alle tendenze arcadiche del Randazzo o del Borremans piuttosto che a quelle del Serenario. E proprio per questo non credo che si possa considerarlo un vero e proprio allievo di Gaspare.
Nemmeno Onofrio Lipari di Trapani si può ritenere suo alunno in senso stretto. Quel «probabilmente» aggiunto al nome di lui, compreso nell'elenco degli scolari di Gaspare è rivelatore del dubbio del Gallo stesso[38].
Il Lipari è ricordato dal P. Fedele da S. Biagio[39] soprattutto come «virtuoso paesista» e anche il Gallo lo dice «men valoroso figurista che paesista»[40]. Il Lanzi[41] lo pone tra gli allievi del Conca e cita due suoi dipinti nella chiesa di S. Francesco di Paola a Palermo; si tratta di *S. Oliva in carcere* (Fig. 9) e del *Martirio di S. Oliva*, posti nelle pareti della cappella della santa e formanti un trittico con l'altro quadro sull'altare, opera pregevole del Serenario[42]. Solo il Gallo[43] attribuisce al Lipari anche i due «quadri della Passione» nella cappella del Crocifisso nella chiesa palermitana di S. Giuseppe: *L'Andata al Calvario* e la *Flagellazione*.
Tale affermazione mi pare accettabile per le corrispondenze stilistiche tra le suddette pitture e quelle della cappella di S. Oliva. Nelle quattro opere, infatti, il patrimonio formale settecentesco si innesta in suggestioni derivanti dalla cultura pittorica del secolo precedente: soprattutto il forte chiaroscuro e lo studio naturalistico di molti particolari. Sappiamo inoltre che il Lipari nel suo soggiorno di studio a Napoli fu sensibile alla lezione di Salvator Rosa[44].
Da notare nel dipinto della *S. Oliva in carcere* (Fig. 9) l'attenzione dedicata ai particolari del pavimento e del masso su cui siede la santa e la resa naturalistica delle corazze del gruppo di soldati alla sinistra, che ritroviamo pure nella *Salita al Calvario* in S. Giuseppe. Il Lipari non sembra tuttavia del tutto estraneo ad alcune sollecitazioni del Serenario, del quale riprende — sia pure liberamente — alcuni particolari presenti nelle sue opere. Sono soprattutto le tipizzazioni di alcune fisionomie e la scelta della disposizione di alcuni personaggi che sembrano aver colpito in modo particolare il Lipari, attivo certamente a Palermo nello stesso periodo di Gaspare[45] e quindi indirettamente colpito dai modi del pittore in auge in città. Si nota la somiglianza dei tratti somatici dei carnefici nelle rispettive opere del Lipari (la *Flagellazione*) e del Serenario (il *S. Ippolito* nella chiesa omonima). La *Salita al Calvario*, che ricalca da lontano lo schema compositivo del celebre *Spasimo di Sicilia* di Raffaello in aderenza a un ritorno alle basi classiche voluto dal Benefial[46], si presenta come l'opera del Lipari in cui si notano maggiori riscontri con le opere del Serenario. Ad esempio, il gruppo di donne, in basso a sinistra, è ripreso dal *S. Benedetto che abbatte gli idoli*[47] e diffuso pure nella pittura romana. E ancora: la testa del personaggio maschile che appare dietro la croce e quella dello sgherro che impugna il bastone sono pure riconducibili al patrimonio morfologico del Serenario.

Note

[1] Cfr. M.G. PAOLINI, *Antonino Grano*, in «Quaderno dell'A.F.R.A.S. n. 2», Palermo 1974; M. GUTTILLA, *Filippo Tancredi*, in «Quaderno dell'A.F.R. A.S. n. 3», Palermo 1974; C. SIRACUSANO, *Antonio Manno*, in «Quaderno dell'A.F.R.A.S. n. 8», Palermo 1977; D. MALIGNAGGI, *La pittura del Settecento a Palermo*, Palermo 1978; M.G. MAZZOLA, *Profilo della decorazione barocca nelle volte delle chiese palermitane*, in «Storia dell'Arte», pp. 36-37 (1979), pp. 205-251; M.G. PAOLINI, *Aggiunte al Grano e altre precisazioni sulla pittura palermitana tra Sei e Settecento*, in *Scritti in onore di Ottavio Morisani*, Catania 1982, pp. 309-360; M. GUTTILLA, *Guglielmo Borremans e gli affreschi nella chiesa dei Santi Quaranta Martiri e di S. Raineri dei Nobili Pisani alla Guilla: analisi stilistica e iconografica*, in *Immagine di Pisa a Palermo*, «Atti del Convegno di studi sulla pisanità a Palermo e in Sicilia nel VII centenario del Vespro», Palermo 1983, pp. 493-554; F. BRUGNÒ, *La decorazione pittorica della chiesa dei Santi Quaranta Martiri e di S. Raineri dei Nobili Pisani alla Guilla: note e ipotesi*, in *Immagine di Pisa a Palermo*, «Atti del Convegno...», cit., pp. 555-580; AA.VV., *Le arti in Sicilia nel Settecento. Studi in memoria di Maria Accascina*, a cura dell'Istituto di Storia Moderna dell'Università degli Studi di Palermo (in corso di pubblicazione). Cfr. inoltre le schede relative al restauro di pitture settecentesche nei Cataloghi IX, X, XI, XII delle opere d'arte restaurate, a cura della Soprintendenza per i beni artistici e storici della Sicilia Occidentale.

[2] M. ACCASCINA, *Per la pittura del Settecento nel Museo Nazionale di Palermo*, in «Bollettino d'arte» (1930), p. 501.

[3] N. MARSALONE, *Il Cavaliere Gaspare Serenario, pittore palermitano del Settecento*, Palermo 1942; F. BRUGNÒ, *Contributi a Gaspare Serenario*, in AA.VV. *Le arti in Sicilia...*, cit..

[4] Del dipinto esiste una copia di piccole dimensioni e di mediocre fattura nella chiesa di S. Giorgio in Kemonia; inoltre il Velasco e Mariano Rossi ne trarranno ispirazione in opere del medesimo soggetto (cfr.F. BRUGNÒ, in AA.VV., *Le arti in Sicilia...*, cit..

[5] G. DI EQUILA, *Vito D'Anna. La vita e l'arte*, Firenze 1940, p. 13.

[6] I dipinti del Serenario e del D'Anna, raffiguranti rispettivamente *S. Benedetto consegna la cocolla a S. Mauro* (Fig. 1) ed il *Battesimo di Gesù*, si trovano oggi al Museo Diocesano di Palermo.

[7] D. MACK SMITH *Storia della Sicilia medievale e moderna*, Bari 1971, p. 366.

[8] A. GALLO, *Parte prima delle notizie di pittori e mosaicisti siciliani ed esteri che operarono in Sicilia*, ms. del XIX sec. conservato a Palermo, Biblioteca Centrale della Regione Siciliana, coll.: XV H 18 (f. 683).

[9] P. FEDELE DA S. BIAGIO, *Dialoghi familiari sopra la pittura*, Palermo 1788, p. 249.

[10] Ben poco rimane oggi dell'originaria decorazione dei due pittori a Casa Professa dopo i gravi danni subiti dalla chiesa durante la seconda guerra mondiale. Precisamente esistono del Randazzo solo il primo medaglione nella volta recante la firma e la data di esecuzione (1743) e del Serenario solo gli affreschi del transetto di sinistra, *L'annuncio di Nathan a Davide*, e del catino absidale, *Cristo, la Vergine e santi*. Per il catalogo completo delle opere del Serenario cfr. F. BRUGNÒ, in AA.VV. *Le arti in Sicilia...*, cit..

[11] A. GALLO, *Parte prima...*, cit. (f. 682).

[12] A. GALLO, *Ibidem* (f. 683).

[13] Il manoscritto (che consta di due tomi, conservati a Palermo, Biblioteca Centrale della Regione Siciliana, coll.: XV H 18 e XV H 19) tradizionalmente attribuito al Gallo, è in realtà una raccolta di relazioni di suoi corrispondenti o informatori, scritte con diverse grafie, successivamente riesaminate e confrontate dallo studioso ottocentesco, che spesso vi arreca correzioni si suo pugno.

[14] Nel menzionato ms. del Gallo risultano appena accennati tra gli allievi del Serenario i seguenti artisti: il mosaicista La Manna, collaboratore quindi di Gaspare nell'attività di restauratore dei mosaici della Cappella Palatina (cfr. G. RIOLO, *Notizie dei restauratori della pittura a mosaico della R. Cappella Palatina*, Palermo 1870); l'abate D. Ferrandino; l'abate Gesualdo Di Giacomo (ricordato come autore di miniature); Michele Calabrò di Palermo (definito «buon scolare»); Vincenzo Sciortino di Palermo (di lui è detto che gareggiò col Serenario nell'esecuzione di un ritratto ricevendo la lode del maestro); Prospero Fiore. Di quest'ultimo è ricordato un solo dipinto che avrebbe firmato con la dizione dialettale del cognome «Ciori» e datato 1725. L'opera, di cui non è specificata la collocazione, rappresentava *S. Rosalia coronata dalla Triade con S. Benedetto*. L'anno di esecuzione è sufficiente però per escludere il Fiore dal numero degli allievi del Serenario, che risulta ancora troppo giovane per potere avere già una propria scuola. Trova così giustificazione l'affermazione del Gallo a proposito del Fiore: «Nell'opera non si vede patente la scuola di Serenario ch'egli seguì con successo, menochè impicciolì le forme di questo buono dipintore». Poco spazio è dedicato dal Gallo pure ad altri due scolari del Serenario: Francesco Ugdulena e Gaetano Mangano, di cui si dirà più avanti.

[15] G. BASILE, *Un pittore siciliano del Settecento: Tommaso Maria Sciacca*, in «Commentari», 1968.

[16] A.R. CAPUTO CALLAUD, *Cultura figurativa e inediti di Domenico Provenzani*, in AA.VV. *Le arti in Sicilia...*, cit., (il saggio, essendo in corso di pubblicazione, non è stato da me consultato).

[17] G. BERTINI, *Storia letteraria di Sicilia*, ms. del XIX sec., conservato a Palermo, Biblioteca Comunale, coll.: Qq F 263, (f. 500).

[18] A. GALLO, *Parte prima...*, cit., (f. 689). Le notizie forniteci dal Bertini trovano conferma nell'opera del Gallo, il quale afferma: «operava per diletto e Serenario solea dire che nel piccolo lo superava».

[19] A. GALLO, *Ibidem* (ff. 955, 956 e 957).

[20] Cfr. G. DADDI, *S. Matteo vecchio e nuovo e l'Unione dei Miseremini*, Palermo 1916, pp. 143-144.

[21] SGADARI DI LO MONACO, *Pittori e scultori siciliani*, Palermo 1940, p. 153.

[22] A. GALLO, *Parte prima...*, cit. (f. 955).

[23] Il quadro del D'Anna, raffigurante *La Vergine, S. Anna e S. Luigi*, attualmente al Museo Diocesano di Palermo, era collocato nella prima cappella a sinistra, ora dedicata a S. Rosalia (cfr. A. GALLO, *Parte prima...*, cit., coll.: XV H 19, f. 908).

[24] F. BRUGNÒ, in AA.VV., *Le arti in Sicilia...*, cit. Il dipinto che faceva «pendant» con quello su menzionato (custodito oggi al Museo Diocesano di Palermo) pare sia andato disperso.

[25] F. BRUGNÒ, in AA.VV., *Le arti in Sicilia...*, cit., cfr. rispettivamente il catalogo: nn. 60 e 13.

[26] A. GALLO, *Parte prima...*, cit., (f. 955).

[27] A. GALLO, Ibidem (f. 955).

[28] C. NICOTRA, *Il Carmelo palermitano*, Palermo 1960, p. 124.

[29] I quadri, di provenienza ignota, vi giunsero sicuramente dopo il 1960, dato che non vengono citati in Nicotra, *Il Carmelo...*, cit., che descrive tutte le opere d'arte della chiesa.

[30] F. BRUGNÒ, in AA.VV., *Le arti in Sicilia...*, cit., in Catalogo, n. 34.

[31] F. BRUGNÒ, in AA.VV., *Le arti in Sicilia...*, cit., in Catalogo, n. 15.

[32] Quasi certamente nella parete opposta il suo «pendant», ormai del tutto cancellato, doveva riferirsi al medesimo soggetto dell'altro dipinto del Carmine a causa della stretta interdipendenza degli stessi.

[33] A. GALLO, *Parte prima...*, cit., (f. 955).

[34] Le opere del Volante disperse o perdute sarebbero: «un quadro dinotante un sacrificio» nella chiesa di S. Carlo; un *Battesimo di Gesù* nella chiesa di S. Margherita; affreschi (di soggetto ignoto) in casa Sessa; dipinto (di soggetto ignoto) nella chiesa dei Pellegrini; «un quadro di Gesù e Maria» nella chiesa «dei lampionelli» (la dizione del Gallo è generica: in detta via o nelle immediate vicinanze sorgevano infatti le chiese dell'Itria e della Madonna del Paradiso, oggi una demolita e l'altra sconsacrata; cfr. F.M. EMANUELE E GAETANI, Marchese di Villabianca, *Palermo d'oggigiorno*, ms. del XVIII sec., conservato a Palermo, Biblioteca Comunale, pubblicato da G. DI MARZO, *Opere storiche inedite sulla città di Palermo*, 1873, vol. XIII, pp. 385 e 403. Lo spazio dedicato al Volante nel più volte citato manoscritto del Gallo è concluso dall'elenco dei suoi allievi: Giuseppe Composto, Giovanni La Farina, Francesco Zappulla, Giuseppe Pace, Salvatore Rivelo ed Isidoro Gallo. Quest'ultimo, (nato verso il 1729 e morto intorno al 1789, A. GALLO, *Parte prima...*, cit., f. (1011) è autore del quadro della *Sacra Famiglia* nella chiesa dell'Acquasanta a Palermo, già da me ricordato (F. BRUGNÒ, in AA.VV., *Le arti in Sicilia...*, cit.) per la sua adesione alla cultura pittorica del Serenario, la quale ancora si mostra determinante a Palermo fino allo scorcio del XVIII secolo, nonostante gli apporti delle nuove istanze orientate ormai verso il gusto neoclassico.

[35] A. GALLO, *Parte prima...*, cit., (f. 689).

[36] G. BERTINI *Storia Letteraria...*, cit. (f. 498).
[37] *Aspetti inediti o poco noti della pittura del secolo XVIII a Termini Imerese*, a cura della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici per la Sicilia Occidentale, Palermo, in «B.C.A. Sicilia», II, nn. 3-4, (1981), p. 165.
[38] A. GALLO, *Parte prima...*, cit., (f. 689).
[39] P. FEDELE DA S. BIAGIO, *Dialoghi...*, cit., p. 244.
[40] A. GALLO, *Parte prima...*, cit. (f. 954).
[41] L. LANZI, *Storia pittorica dell'Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Bassano 1809, vol. II, p. 360.
[42] I due quadri sono menzionati e dati al Lipari anche dal Ticozzi *(Dizionario dei pittori dal rinnovamento delle belle arti fino al 1800,* Milano 1818, vol. II, p. 312) e dal Bénézit *(Dictionnaire critique et documentaire des peintres...* 1956, vol. V, p. 596. Il Gallo *(Parte prima...*, cit., f. 954) incorre in un grossolano errore di valutazione quando, contestando l'affermazione del Lanzi, che dice il Lipari allievo del Conca, ritiene le opere in S. Francesco di Paola vicine allo stile dello Zoppo di Gangi. Il Bellafiore (*Palermo. Guida della città e dintorni,* Palermo 1971, p. 99) dà al Serenario tutte e tre le tele della cappella di S. Oliva.
[43] A. GALLO. *Parte prima..., cit., (f. 954).*
[44] *G.M. DI FERRO, Biografia degli uomini illustri trapanesi,* 1973 (ristampa anastatica dell'edizione del 1831) vol. III, p. 135.
[45] Il Lipari, detto dal Gallo *(Parte prima...*, cit., f. 954) coetaneo del Serenario, risulta attivo nel 1745 e nel 1750, come si deduce dalle epigrafi poste sotto i dipinti in S. Giuseppe.
[46] Cfr. M.G. PAOLINI, *Quattro tele del Benefial a Monreale*, in «Paragone», 1965; R. WITTKOWER, *Arte e architettura in Italia,* Torino 1972, p. 407.
[47] F. BRUGNÒ, in AA.VV., *Le arti in Sicilia...*, cit., in catalogo, n. 2.

La statua e la cassa di S. Lucia nell'ambito della produzione orafa a Siracusa

Marina Russo

La tradizione orafa a Siracusa affonda le sue origini in un antico passato di splendore. L'epoca greca aveva abbellito i templi cittadini di splendidi tesori, come testimoniano le invettive ciceroniane contro Verre, arricchitosi straordinariamente con l'ingente bottino d'oro e d'argento sottratto a Siracusa. Più tardi, la dolente testimonianza del monaco Teodosio ci mostra infiniti tesori d'arte sottratti alla cattedrale dagli Arabi dopo l'assedio dell'878 e la caduta della città[1]. Dei secoli seguenti, nulla sappiamo con esattezza sulla produzione orafa artigiana locale, ma non è pensabile che una così antica tradizione si andasse spegnendo del tutto[2].
La costituzione di un regolare consolato degli orafi e argentieri avviene a Siracusa solo nel 1455, a imitazione di Palermo, ma con specifici richiami alle norme di Barcellona, certo per quegli stretti e fecondi contatti che si erano stabiliti con la Catalogna durante la permanenza della Camera Reginale a Siracusa[3]. Tuttavia, se anche permangono delle testimonianze archivistiche sulla produzione orafa o sull'attività del Consolato dal '400 al '600, poche sono invece le testimonianze materiali di quest'epoca che ci sono pervenute. Questa scarsità di documentazione va imputata a diversi fattori umani e naturali. Le distruzioni causate dal tempo, i terremoti, come quello catastrofico del 1693, le requisizioni operate dai governi affamati di metallo prezioso in epoche in cui questo scarseggiava, ed infine l'abitudine a rifondere le vecchie argenterie e oreficerie per creare nuovi oggetti più consoni al gusto del tempo, hanno pesantemente influito sul patrimonio artistico di questi secoli.
Stilisticamente per tutto il '400 a Siracusa perdura nell'oreficeria il gotico, così come del resto nell'architettura; mentre nel '500 si riscontra frequentemente una commistione di elementi rinascimentali con altri ancora gotico-quattrocenteschi[4].
Col XVII secolo si inizia un'epoca di grandi contraddizioni, nell'intera Sicilia così come in particolare, a Siracusa. Mentre da un lato, infatti, si vivono condizioni economiche molto sfavorevoli, con la grande crisi monetaria proprio agli inizi del secolo e le continue spese per fortificare la città, dall'altro si intraprende un nuovo sviluppo edilizio ad opera del Senato, ansioso di affermare un'immagine di potenza, ricchezza e autonomia, in gara con le altre città siciliane.
Anche l'oreficeria risente del mutato quadro sociale e politico. Agli inizi del secolo e nella prima metà di questo, così come appare allo stadio delle attuali conoscenze, il gusto e lo stile si adeguano alle nuove tendenze artistiche, distaccandosi dai vec-

1

chi modelli tardo-gotici, imperanti per buona parte del '500 e legati alla cultura e all'influenza spagnola, per seguire in pieno, prima timidamente, poi con sempre maggior coerenza, il nuovo stile barocco. I modelli provengono ora dalle altre città siciliane, specie Messina e Palermo, che prima e meglio avevano cominciato a seguire le nuove tendenze del gusto in uno spirito di fervore edilizio e di cultura che investe febbrilmente ogni città. La felice collaborazione di artisti diversi come architetti, decoratori e orafi, fornisce notevolissimi esempi come la cassa reliquiaria di Santa Rosalia a Palermo, realizzata tra il 1631 e il '37 su disegno dell'Architetto Mariano Smiriglio ed eseguita da un gruppo di valenti argentieri.

Siracusa non voleva esser da meno. Proprio per il desiderio di gareggiare in potenza e autonomia con le più grandi città dell'Isola, il Senato si fece committente della grandiosa opera

1 - SIRACUSA. *Statua e Cassa di S. Lucia, fine sec. XVI, inizi sec. XVII.*
2 - SIRACUSA. *Cassa di S. Lucia, pannello raffigurante il Seppellimento della Santa, prima metà del sec. XVII.*

2

della Statua e della cassa argentee di Santa Lucia, patrona della città.

La storia degli studi sulla cassa e la statua di S. Lucia, senza alcun dubbio gli argenti più famosi del XVII secolo siracusano, è legata alle notizie fornite dagli storici locali e alle ricerche archivistiche di Giuseppe Agnello. Fino al nostro tempo le notizie conosciute intorno alla esecuzione di queste opere, provenivano fondamentalmente dai memorialisti locali, il Gaetani, il Capodieci, il Privitera. A parte le numerose notizie fornite dal Capodieci nelle sue Miscellanee e nei suoi Annali[5], il testo fondamentale era dato da uno studio del Gaetani, rimasto lungo tempo manoscritto e poi edito alla fine dell'Ottocento da Pasquale Fugali[6]. Il Privitera si rifà certamente alla stessa fonte[7]; dal Privitera lo stesso Di Marzo, l'unico studioso che dedicò qualche attenzione a queste opere, probabilmente ricavò le notizie, in parte erronee, che riporta nel suo studio sull'oreficeria siciliana del secolo XVI[8]. Giuseppe Agnello, in un primo momento, come egli stesso ricorda[9], diede troppo credito a queste fonti e solo dopo che le sue ricerche fortunate gli permisero altre conclusioni, dedicò studi particolari alla statua e alla cassa di S. Lucia[10].

Queste correzioni successive riguardano soprattutto la cassa, già concordemente attribuita, sulla scorta del Gaetani, agli argentieri siracusani Ascensio Chindemi e Desio Furnò, autori al contrario i un radicale restauro nel 1763, tra l'altro documentato da una iscrizione situata nello zoccolo della statua, come in seguito meglio diremo.

In effetti le due opere, statua e cassa, hanno origine e costruzione diverse (Fig. 1). La statua è opera di Pietro Rizzo, argentiere palermitano della bottega di Nibilio Gagini[11], che con il maestro aveva lavorato a Enna nel 1595 e a Palermo nel con-

3

3 - SIRACUSA. *Cassa di S. Lucia: S. Lucia dispensa ai poveri le sue sostanze, prima metà del sec. XVII.*
4 - SIRACUSA. *Cassa di S. Lucia: L'interrogatorio della Santa, sec. XVI.*

vento di S. Martino delle Scale. La statua che il Senato siracusano giudicò «la più bella opera che sia in Italia»[12] e che giungeva a gratificare, non solo il sentimento religioso della città, ma anche il suo desiderio di gareggiare in potenza e autonomia con le più grandi dell'isola, precedette la costruzione della cassa di circa un ventennio. Infatti, non è possibile avere dubbi circa la data di costruzione del simulacro: G. Agnello ha pubblicato la prova documentaria che nel 1600 la statua era già terminata[13]. Siamo in grado di aggiungere altre prove (si vedano i docc. n. 1, 3, 4, 5) che confermano la datazione fornita dall'Agnello. Si tratta di notizie su come il Senato avesse organizzato, nel febbraio 1601, la custodia della statua e di altre precisazioni sulla raccolta dei fondi, necessari per il pagamento della statua e della cassa, peraltro già iniziate prima del 1591, come risulta dai documenti che riportiamo. Il Gaetani[14] ricorda che la statua fu consacrata solennemente nel 1618. La stessa notizia è data da Nunzio Agnello[15], con lieve spostamento al 1620. Ci fu dunque un ventennio d'attesa tra la fine della costruzione della statua e la sua consacrazione. È lecito ipotizzare che ciò dipese anche dal fatto che difficoltà di vario genere, anche finanziario, ritardarono la costruzione della cassa. Ci pare di essere autorizzati a

4

pensarlo, sia da ciò che ha pubblicato G. Agnello[16], sia dai documenti (n. 3, 5, 4) qui pubblicati, che testimoniano la precisa organizzazione della raccolta dei fondi. Certo si è che nel 1611 la cassa non era ancora terminata[17] e non lo era nemmeno nel 1618[18]. Tutto ciò induce a credere che la fine dell'opera non venne prima del 1620. Del resto, anche per la statua, che era costata 5000 scudi[19], si erano incontrate le stesse difficoltà, se ancora nel 1601 il Senato stanziava 80 onze per il relativo pagamento (doc. n. 2).
Sulla statua, in particolare, il Di Marzo dà un giudizio almeno in parte condizionato da alcune riserve. Egli scrive che, «pur provenendo dalla precedente eccellenza, inclina però alquanto al pendìo del gusto»[20], giudizio che è sostanzialmente ripetuto dall'Accascina ai nostri tempi, quando osserva che «essa vive dignitosamente nell'accademismo classicheggiante gaginesco»[21]; mentre invece per Giuseppe Agnello essa è «una delle più insigni manifestazioni dell'oreficeria siciliana», capace di determinare ancora oggi quegli stessi entusiasmi che suscitò al suo apparire nella città aretusea[22].
Al di là di queste differenze di giudizio, ciò che conta sottolineare è che il complesso della statua e della cassa costituisce un tutto unico in cui è fondamentalmente presente un'unità stilistica, garantita dal prevalere di elementi rinascimentali variamente dominanti nelle due opere. La stessa unità è poi riscon-

5

trabile nella cassa, dove la probabile utilizzazione di elementi preesistenti, provenienti da precedenti casse argentee della santa, la verosimile collaborazione tra più argentieri costruttori, e soprattutto i radicali restauri compiuti nel corso dei secoli, avrebbero ben potuto insidiare l'unità dell'opera. Già il Di Marzo, pur giudicando «pregevole» la cassa[23], osservava che «molto dell'antico vi fu alterato» e questa ipotesi fu accolta dall'Agnello, con la correzione tuttavia che la struttura primitiva della cassa non sarebbe stata sostanzialmente mutata[24].

La prova migliore, a nostro giudizio, è proprio nell'unità stilistica mantenuta con la statua e nel generale senso di compiutezza e di armonia che emana dal complesso, non turbata del resto nemmeno dalle aggiunzioni sopravvenute nel corso del tempo, nè tanto meno dalle decorazioni della stessa cassa, complessivamente di gusto secentesco nella parte inferiore di questa.

Sulla cassa, a parte la lunga opera di costruzione in parte ormai documentata, a parte ciò che lo stesso esame dei pezzi rivela chiaramente, non abbiamo notizie precise. La somiglianza con l'arca di S. Giacomo a Caltagirone spinse l'Agnello a ipotizzare la paternità della bottega di Nibilio Gagini, convinzione che la Accascina ha accolto e ha confermato, ma in effetti mancano espliciti dati documentarii. È singolare che per le due opere più significative del '600 siracusano, la cassa di S. Lucia e il «Seppellimento» del Caravaggio, manchino finora notizie rigorosamente documentate: non è l'unico elemento comune tra le due opere, se si pensa che uno dei pannelli della cassa riproduce con qualche variante lo stesso quadro caravaggesco[25].

5 - SIRACUSA. *Cassa di S. Lucia: La prova del fuoco, sec. XVI.*
6 - SIRACUSA. *Cassa di S. Lucia: L'immobilità della Santa legata ai buoi, sec. XVI.*

6

Un'attenta e ravvicinata osservazione del complesso, statua e cassa, permette, a nostro avviso, di arrivare ad una conoscenza più completa delle due opere. Ciò non vale tanto per l'immagine creata dal Rizzo, la quale anche ad un ripetuto esame non riesce a modificare quell'impressione di rigidità e di freddezza che certo determinò il noto giudizio del Di Marzo, quanto per la cassa, che solo ad un osservatore attento e minuzioso rivela i suoi pregi e la bellezza delle sue immagini. Ma anche per la statua resta, tuttavia, il dubbio che quella stessa immota rigidità, esplicitamente sottolineata dall'atteggiamento del volto e dalla stessa posizione del braccio che regge la tazza aurea, sia poi deliberatamente voluta dall'artista, quasi a sottolineare il significato che la figura della Santa ha nell'ambito della teologia della luce. Viene in mente, a questo proposito, quanta diffusione ebbe il culto di S. Lucia nel cattolicesimo siciliano post-tridentino[26] e quanta importanza la grazia illuminante ha avuto nel cattolicesimo di ogni tempo[27].

Ben più esplicito è il valore artistico della cassa, soprattutto per merito dei pannelli che ornano i suoi lati[28]. Disposti a serie di 2 sui lati maggiori della cassa, con base rettangolare, mentre altri due chiudono il fronte e il retro, costituiscono certamente la struttura più importante dell'opera, una sorta di rassegna dei momenti più conosciuti della vita della Santa.

Essi rappresentano, nell'ordine: il «Seppellimento della Santa»; l'«Interrogatorio»; la «Prova del Fuoco»; l'«Immobilità della Santa legata ai buoi»; la «Comunione della Santa»; «S. Lucia che dispensa ai poveri le sue sostanze»[29]. G. Agnello ha fatto una netta distinzione tra i 6 pannelli; a suo giudizio il pannello

7

frontale del Seppellimento della Santa (Fig. 2) e quello che rappresenta S. Lucia che dona le sue sostanze ai poveri (Fig. 3), denunzierebbero una tecnica più grossolana e comunque una capacità artistica minore. Questi ultimi sono comunque da datare agli inizi del XVII secolo, poichè quello raffigurante il Seppellimento è chiaramente esemplato sul famoso quadro del Caravaggio. Evidentemente, la novità della tela caravaggesca fu tale da colpire la fantasia dell'ignoto argentiere, inducendolo a riprendere la scena nei minimi particolari. C'è da notare, a questo proposito, come siano state introdotte delle innovazioni quali la porta a bugnato, al posto di quella sorta di pannello scuro che si nota sull'arcata del fondo, e i particolari naturalistici e paesaggistici, mancanti nell'originale. Nel secondo pannello, S. Lucia distribuisce delle monete ad una turba di uomini e donne: tra questi si distingue un suonatore di violino e uno storpio dalla gamba di legno; alcune figure sono in costume cinquecentesco.

Lo sbalzato delle figure è un pò rigido, a volte enfatico e violento per i contrasti di luci ed ombre, cosicchè i personaggi balzano su dal fondo con pose quasi caricaturali. Similmente, nel pannello col Seppellimento, le figure violentemente tracciate trasformano la scena altamente tragica dell'opera caravaggesca in rappresentazione grottesca, per la fissità schematica con cui esse sono sbalzate.

Secondo Agnello, un maggiore dinamismo ed un più intenso effetto pittorico, congiunti ad una «tumultuosa vivacità scenografica», magari ottenuta con artifici prospettici «spesso molto primitivi», caratterizzerebbero gli altri quattro pannelli[30]: su queste considerazioni e sul fatto che i pannelli, originariamente entro cornici ovali, mostrano segni di riadattamento, egli poggia la sua supposizione che essi debbano provenire da altre precedenti casse reliquiarie e che quindi siano stati riutilizzati nella costruzione della nuova cassa (Figg. 4, 5, 6, 7).

7 - SIRACUSA. *Cassa di S. Lucia: La Comunione della Santa, sec. XVI.*
8 - SIRACUSA. *Cassa di S. Lucia: Particolare di un punzone.*
9 - SIRACUSA. *Cassa di S. Lucia: Una delle figure degli otto vescovi, sec. XVII (?).*

8

9

Benchè una risposta definitiva forse potrebbe venire solo dai pannelli staccati dalla cassa ed esaminati, anche nelle parti nascoste attualmente dalle cornici — operazione che fu del resto eseguita nel grande restauro del 1763 — obiettivamente non è possibile negare le differenze stilistiche dei sei pannelli; anche se nessun marchio che possa confermare oggi la ipotesi fatta, sia rilevabile, elementi obiettivi la rendono verosimile. Sta di fatto che la vivacità rappresentativa del gruppo dei quattro pannelli è evidente e di grande effetto e rappresenta la testimonianza più toccante di un vivo sentimento religioso.

Spiccano ai lati delle scene, architetture classiche e scorci di palazzi o mura cittadine; nei due pannelli rappresentanti l'Interrogatorio e la Comunione della Santa, al centro della composizione risalta un groviglio di corpi di soldati e di cavalli, mentre sono ambedue affollati di figurette e scene collaterali. Vi si nota, in particolare, un uso errato della prospettiva, che porta l'argentiere a sbalzare figure minuscole in primo piano accanto ad altre che giganteggiano sullo sfondo, oppure, nella scena della comunione, il senso della prospettiva dei piani è dato da artifici ingenui, quali il pavimento inclinato, con resa del lastricato a losanghe. Indubbiamente, però, l'ignoto artefice riesce a comunicare un'impressione di intenso movimento a ciascun pannello, mentre il modellato delle figure è più morbido e plastico rispetto ai due pannelli più tardi.

Della cassa argentea di cui i quattro pannelli dovevano far parte, oggi non esiste più traccia; ma lo stile e la composizione dei pannelli più antichi, suggerisce come datazione probabile il XVI secolo o la 2ª metà di questo. La tardiva riutilizzazione di questi fu probabilmente suggerita dalle difficoltà economiche incontrate per la realizzazione della nuova cassa argentea di S. Lucia, come si evince dai documenti esaminati.

Pur sottoponendo la cassa ad un attento esame, ci è stato possibile individuare solo pochissimi punzoni, di cui alcuni, posti sui lati della sottocassa, si riferiscono a restauri ottocenteschi. Altri due marchi sono situati rispettivamente uno sul lato frontale, sulla cornicetta sovrastante la nicchia destra, e l'altro sulla stessa parte, ma sul retro, sulla cornicetta che delimita in basso un'altra nicchia. Questi ultimi riportano le iniziali GC.S. che, tuttavia, non siamo in grado di identificare (Fig. 8).

Certamente l'argentiere cui appartengono avrà lavorato a queste parti della casa, ma è estremamente difficile, in mancanza di dati sicuri, affermare che sia, ad esempio, uno degli autori di essa. Un dato molto interessante viene poi ad affiancarsi agli elementi della complessa questione: una sigla molto simile nella grafia e nelle iniziali, riportante le lettere GGC.S., da noi per la prima volta rilevate, è presente sull'urnetta reliquiaria di S. Lucia, un tempo contenente le vesti della Santa, e che, prove-

10

niente dal monastero di S. Maria delle monache, è ora custodita nel tesoro della Cappella di S. Lucia al Duomo. Anche di questa cassetta reliquiaria — eseguita secondo G. Agnello nel terzo decennio del 1600[31], a spese del Senato e del monasteto — non conosciamo l'autore, ma è oltremodo significativo che lo stesso artefice (se le sigle leggermente diverse nell'iniziale G, due volte ripetuta nel punzone dell'urnetta, si riferiscono al medesimo argentiere) abbia eseguito la cassetta destinata a contenere alcune delle reliquie più importanti della Santa; sarebbe stato naturale rivolgersi, infatti, per un'opera di non secondaria importanza, allo stesso maestro che aveva collaborato all'esecuzione della più grande e splendida cassa processionale.

Il problema però è complicato dal riscontro da noi fatto, della identica sigla GC.S. nel marchio di una pisside d'argento, esistente nella chiesa del Collegio di Siracusa. Infatti, mentre stilisticamente si potrebbe anche collocare il pezzo entro la seconda metà del secolo XVII, per la forma panciuta della coppa e del coperchio, minutamente e fittamente cesellati con foglie, fiori, festoni e ghirlande, osterebbe a questa datazione l'esame stilistico del piede e del nodo che parrebbero più recenti. Inoltre all'interno della base è incisa un'iscrizione «Charitas 1714» che, tuttavia, potrebbe essere stata apposta posteriormente.

Il punzone si trova sia sulle parti supposte più antiche, sia sull'orlo del piede della pisside, cosicchè si escluderebbe un rifacimento dello stesso nel '700. Se invece si colloca il pezzo entro la prima metà del XVIII secolo, bisogna allora concludere che l'argentiere siglato con le lettere GC.S. sia stato attivo tra la metà del '600 e l'inizio del 1700.

Ritornando al problema dei marchi della cassa di S. Lucia, la presenza di una sigla così simile a quelle precedentemente esaminate, può dunque essere testimonianza di uno degli esecutori, vissuto, quindi, nella prima metà del XVII secolo; tuttavia, se si vuole attribuire la pisside del Collegio al '700, bisogna allora pensare che i punzoni rilevati sulla cassa si riferiscano ad un restauro avvenuto nella prima metà del secolo XVIII. Il Capodieci ci da proprio la notizia di un intervento sulla cassa, con sostituzione di parti d'argento, avvenuto nel 1717. Ma allora bisognerebbe concludere, senza alcuna prova di fatto, che anche nel caso dell'urnetta la sigla GC.S. alluda soltanto ad un restauro successivo del secolo XVIII e non al vero e proprio autore di essa: ipotesi che ci lascia fortemente scettici perchè, tra l'altro, conosciamo i nomi dei principali argentieri siracusani del periodo, tra cui ovviamente si dovrebbe trovare il nome del supposto autore del restauro. In conclusione, prudenzialmente consideriamo la questione aperta, anche se i motivi addotti ci porterebbero a scartare l'ipotesi del restauro.

Le figure degli otto vescovi, ospitati in altrettante nicchie che si aprono nei pilastrini delimitanti i quattro angoli della cassa, appaiono di diversa fattura; più moderni sembrano quelli posti nel lato sinistro della cassa, del resto contrassegnati con il punzone di Palermo e siglati NR (verosimilmente l'autore) e il marchio del console con sigla VL e la data 722 (1722); mentre gli altri sei, privi di punzonatura, sembrano opera di una stessa mano (Figg. 9 e 10). Nella parte superiore del retro della cassa è incisa un'iscrizione già trascritta dal Capodieci[32], che probabilmente ricorda l'anno in cui fu terminata la cassa, mentre nel fondo abbiamo due iscrizioni che non risultano mai trascritte nè pubblicate.

La prima, posta nel retro del fondo della cassa, incisa a lettere maiuscole, è composta dalle seguenti parole: *PRORIBQ. D. GIO. BACTA. DIAMANTI. MARCHESE. D. FILIPPO PLATAMONE. D. FRAN.CO LANDOLINA. ANNO 1614.*

La seconda, incisa sul davanti del fondo, dice: *PRORIBQ. D. ANTONIO. MONTALTO. BARONE. D. ANTONINO. MAZZARA. ET DI BLASIO. PLATAMONE. ANNO DOM. 1657.*

Mentre la seconda iscrizione potrebbe riferirsi ad un restauro, giacchè queste operazioni, come nota l'Agnello, cominciarono ad appena un ventennio dalla fine dell'opera[33], la prima iscrizione potrebbe segnare la conclusione dei lavori relativamente ad una parte fondamentale, addirittura la stessa cassa, se le aquile fossero state aggiunte in un secondo tempo.

Le quattro aquile che reggono la cassa e che rappresentano l'arme della città, e che paiono di fattura diversa della cassa, ma che certamente sono state rifatte e trasformate in vari restauri, stringono un fulmine tra gli artigli (Fig. 11). Sui due fulmini delle aquile del fronte della cassa, sono incise due iscrizioni a fatica leggibili. A destra: *QUESTA AQUILA LI HA FATTA D. VALERIO DI..... PER SUA DIVOZIONE*; a sinistra: *PROCURATORI..... 1627* (probabilmente) (Fig. 11,a). Poichè l'aquila frontale sinistra reca sulle zampe uno stemma nobiliare (Fig. 11,b), non è escluso che le aquile del fronte siano state scambiate durante un restauro. Se si collega, infatti, idealmente, l'aquila frontale sinistra con il fulmine retto dall'altra aquila posta accanto, è possibile anche associare il nome del donatore Don Valerio allo stemma nobiliare, che risulta così essere l'arme di Don Valerio Morra e Bellomo, fratello di Girolamo, primo principe di Buccheri nel 1627[34]. Nel retro dei due fulmini sempre delle aquile del lato sinistro della cassa ci è stato possibile leggere altre iscrizioni, mai pubblicate come le precedenti. Si tratta del nome dell'argentiere che certamente lavorò alla costruzione delle aquile e che probabilmente partecipò all'esecuzione di parti della stessa cassa: *GIOSEPPI CABRA ARGINTERI DI CALTA...* (leggibile in parte, ma certamente da intendere Caltagirone).

Di Giuseppe Capra — che fu argentiere di buona fama, dato che a lui fu affidato il compito della costruzione della custodia della Madonna del Vessillo nel Duomo di Piazza Armerina, che può ben considerarsi la sua opera più famosa — abbiamo notizie dettagliate[35]; sappiamo che nacque in Caltagirone nel 1584, che fu iniziato all'arte da Giuseppe Benincasa, il migliore dei

10 - SIRACUSA. *Cassa di S. Lucia: Una delle figure degli otto vescovi, sec. XVII (?).*
11 - SIRACUSA. *Cassa di S. Lucia: Una delle aquile frontali che reggono la Cassa, sec. XVII (?).*
12 - SIRACUSA. *Cassa di S. Lucia: Particolare del fulmine dell'aquila frontale sinistra, sec. XVII, prima metà.*

11

12

13

collaboratori caltagironesi di Nibilio Gagini[36] e che probabilmente, tramite Antonuzzo e Giandomenico Gagini, che lavoravano a Caltagirone, ebbe modo di essere avviato a Palermo alla bottega di Nibilio.

13 - SIRACUSA. *Trofeo votivo eseguito da Catera, 1850.*

Note

[1] B. LAVAGNINI, *Siracusa occupata dagli Arabi e l'epistola di Teodosio monaco*, in «Byzantion», XXIX-XXX (1959-60), pp. 267-279.

[2] Riccardo Palmer, vescovo di Siracusa, fece eseguire un braccio reliquiario di S. Marziano che donò a Messina nel 1182. L'opera, finemente lavorata, è di incerta collocazione, non trovando riscontro con opere eseguite a Palermo. Potrebbe forse trattarsi d'opera siracusana. Si veda in proposito M. Accascina, *Oreficeria di Sicilia*, Palermo 1974, pp. 63-64.

[3] G. AGNELLO, Capitoli e Ordinamenti degli Orafi e degli Argentari dal XV al XVIII secolo, in «Rivista degli Archivi d'Italia e Rassegna Internazionale degli Archivi», XXIII (1956), pp. 99-115.

[4] M. ACCASCINA, *Oreficeria di Sicilia*, Palermo 1974, p. 140.

[5] G. Agnello ha diligentemente raccolto le notizie fornite dal Capodieci a proposito dei restauri della cassa in *Un Capolavoro dell'Oreficeria Siciliana del secolo XVI*, in «Per l'Arte Sacra» (1928), p. 13, nota 3 e p. 15, nota 16. Del manoscritto del 1768, esistente presso la Cappella di S. Lucia, con le notizie sui restauri, che l'Agnello potè consultare, oggi non esiste più traccia.

[6] PASQUALE FUGALI (a cura di), *Memorie intorno al martirio e al culto di S. Lucia Vergine e Martire Siracusana raccolte da Cesare Gaetani e Gaetani Conte della Torre*, Siracusa 1879.

[7] S. PRIVITERA, *Storia di Siracusa antica e moderna*, 2 voll., Napoli 1879, vol. II, p. 192, nota 2. Anche N. Agnello, *Ricordi Storici sullo stato antico e moderno della Chiesa siracusana*, Siracusa 1888, p. 120, attribuisce la cassa agli stessi argentieri siracusani.

[8] G. DI MARZO, *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI*, 2 voll., Palermo 1880-1883, vol. I, p. 661.

[9] G. AGNELLO, *Un Capolavoro...*, cit., p. 15, nota 18.

[10] Si veda fondamentalmente G. AGNELLO, *Un capolavoro...*, cit., dello stesso A., *La Statua e il tesoro di S. Lucia a Siracusa* in «Archivio Storico Siracusano» XI (1965), pp. 5-26; vedi anche O. Garana, *Nuovi Documenti per la storia del simulacro di S. Lucia*, in «Archivio Storico Siracusano» (1966), pp. 155-156.

[11] La paternità dell'opera è attestata dalla seguente iscrizione, posta sul retro della statua, più volte pubblicata: INVENTIO ET OPUS PETRI RITII PANORMI.

[12] Si veda G. AGNELLO, *La Statua...*, cit., doc. I; già edito in *Orafi e Argentieri dei secoli XVI-XVII-XVIII*, in «Archivi» (1956) 1, doc. 3.

[13] G. AGNELLO, *La Statua...*, cit., doc. II.

[14] C. GAETANI, *Memorie...*, cit., p. 69.

[15] N. AGNELLO, *Ricordi Storici...*, cit., p. 120.

[16] G. AGNELLO, *La Statua...*, cit., doc. III.

[17] G. AGNELLO, *La statua...*, cit., doc. III.

[18] O. GARANA, *Nuovi Documenti...*, cit., p. 156.

[19] C. GAETANI, *Memorie...*, cit., p. 69; S. PRIVITERA, *Storia...*, cit., vol. II, p. 192; N. AGNELLO, *Ricordi...*, cit., p. 120.

[20] G. DI MARZO, *I Gagini...*, cit., vol. I, p. 661.

[21] M. ACCASCINA, *Oreficeria...*, cit., p. 194.

[22] G. AGNELLO, *Un Capolavoro...*, cit., p. 4.

[23] G. DI MARZO, *I Gagini...*, cit., p. 661.

[24] G. AGNELLO, *Un Capolavoro...*, cit., p. 10.

[25] Sulle varianti tra il quadro caravaggesco e il pannello della cassa si veda G. BARBERA, *Seppellimento di S. Lucia*, in *Caravaggio in Sicilia, il suo tempo il suo influsso*, Palermo 1984, pp. 151-152.

[26] Sulla situazione artistica in Sicilia, sulla iconografia e sulla pittura «riformata» si veda V. ABBATE, *I tempi del Caravaggio: situazione della pittura in Sicilia (1580-1625)*, in *Caravaggio in Sicilia...*, cit., pp. 43-45.

[27] L. SCIASCIA, *Caravaggio e C. in Sicilia*, in "Corriere della Sera", 19-XIII-1984.

[28] La cassa, di base rettangolare, misurante cm. 63 x 176 sui lati lunghi e cm. 63 x 115 sui lati brevi, ha coperchio e fondo a piramide tronca. La cassa è retta da 4 aquile poggianti a loro volta su una sottocassa pure d'argento sbalzato. Sulla cassa vera e propria, agli angoli, entro pilastrini aggettanti, delle nicchie accolgono otto statuine di santi vescovi. In alto, essa è completata da quattro vasi argentei con fiori e spighe; sul davanti della cassa, sul lato breve, è posto un trofeo votivo con stele e bandiere.

[29] L'ideatore del ciclo delle storie di S. Lucia, seguì la tradizione della Passio latina e non quella delle due versioni greche. Tuttavia, bisogna notare

che il montaggio dei pannelli con le scene non ricalca l'ordine della Passio stessa. Per la Passio Latina di S. Lucia, vedi G. ROSSI TAIBBI, (a cura di), *Martirio di S. Lucia - Vita di S. Marina*, Palermo 1959.

[30] G. AGNELLO, Un Capolavoro..., cit., pp. 6-10; *La Statua...*, cit., pp. 7-8.

[31] G. AGNELLO, *La Statua...*, cit., doc. X e XI.

[32] Su tale iscrizione che è composta dalle seguenti parole: PROCURATORIBUS IOANNE NAVA FRANCISCO DANIELI ET IACOBO DE GRANDI ANNO DOMINI MDCXX, già trascritta dal Capodieci nelle sue *Iscrizioni di Siracusa*, f. 57, si veda quanto scrive O. GARANA, *Nuovi Documenti...*, cit., p. 156.

[33] G. AGNELLO, *La Statua...*, cit., p. 10, Doc. V, p. 23.

[34] Per i rifacimenti delle aquile vedi G. AGNELLO, *La Statua...*, cit., doc. VII. Dobbiamo poi alla cortesia del Marchese Bruno Martinez la Restia, l'identificazione del donatore e del relativo stemma apposto sull'aquila sinistra. Per D. Valerio Morra e Bellomo si veda F. MUGNOS, *Teatro Genologico dell famiglie Nobili titolate, feudatarie ed antiche nobili del fedelissimo Regno di Sicilia*, Palermo 1655, vol. II, p. 213.

[35] Su G. Capra si veda G. BELLAFIORE, *La Civiltà artistica della Sicilia dalla preistoria ad oggi*, Firenze 1963, p. 197, ma soprattutto la scheda dedicatagli da A. RAGONA, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1976, vol. XIX, pp. 127-128.

[36] M. ACCASCINA, *Oreficeria...*, cit., p. 197.

[37] G. Agnello pubblica la lettera manoscritta con cui fu accompagnato dagli offerenti il dono del trofeo in *La Statua...*, cit., doc. VII. Il Privitera, invece, accenna al trofeo, di cui dice espressamente che autore fu il Catera, ma lo chiama curiosamente «lampadario»: S. PRIVITERA, *Storia di Siracusa...*, cit., vol. II, p. 429, nota 2.

[38] L'iscrizione relativa più volte trascritta, a cominciare dal Gaetani che la definì «scempiata» *(Memorie...*, cit., pp. 74-75), è composta dalle seguenti parole: ANNO DNI MDCCLXIII PRO.BUS IOAN. BATTA. MAZZARA EX DYNASTIS S. MARCI. CAROLO LE DONNE ET VINCETIO BONANNO PROCRIB SYRANIS. SIMULACRUM TOTUMQ. OPUS ARGEN.EUM EST CANDEFA. IUM AUREIS DISTINCTUM FIMBRIS STRUCTURA QUOQ. LIGNEA INSTAURATA ARTIFICIBUS ARGENTARIIS ASCENSIO CHINDEMI ET DESIO FURNO.

Appendice

DOCUMENTO 1

Archivio di Stato, Siracusa - Consigli del Senato - vol. 7°, f. 99 *(Circa le tre chiavi della Cappella di S. Lucia).*

È proposto anche in detto Cons.o perchè nella Cappella dove sta l'immagine di argento della gloriosa S.ta Lucia nostra Patrona vi sonnu tre firmaturi con tre chiavi delli quali fosse bene che una la tenesse la città unaltre uno delli procuratori di detta gloriosa sancta di quelli che si extraino del busalo di essa città et laltra un Canonico della Cat.li ecc.a syracusana e perciò Fu concluso per detto Cos.o nemine discrepante che delli tre chiavi sudetti una ni tenessi la Città et assuo nome il giurato più vecchio l'altra il procuratore di detta Sancta che nesci dal sacco delli senatori et laltra un Canonico benvisto alla Città et eligendo per li giurati...
Die XV Februariis... 1601.

DOCUMENTO 2

Archivio di Stato, Siracusa. Consigli del Senato, vol. 7°, f. 62. *(Circa le ottanta onze date in soccorso della statua di S. Lucia).*

... Fu concluso anche per detto Cons.o, nemine discrepante; che ad essi Giurati se li approbano et fanno boni li onze ottanta dati in soccorso della statua di Argento della gloriosa S.ta Lucia nostra padrona.
Die 1 May... 1601.

DOCUMENTO 3

Archivio di Stato, Siracusa. Consigli del Senato, vol. 7°, f. 93. *(Matheo Corso è il nuovo depositario dei fondi di S. Lucia).*

Fu proposto in detto Cons.o che a 4 Febraio 5° inditione 1591 ... fu concluso che li dinari che si raccolgono dal cilio della Gloriosissima S.ta Lucia Padrona n.tra andassero in potere Di Giuseppi Bonaventura Depositario... il detto di Bonaventura passò da questa vita e hora è tempo che si raccoglino li denari di detto cilio e non vi è depositario perciò

Fu concluso... che vi sia depositario... Matheo Corso figlio del quondam Nicolao, che h'abbia da esserci detto ufficio del primo modo e forma che faceva l'illustrissimo quondam Gioseppi Bonaventura e non altrimenti nè di altro modo.
Die X Dic. 15° Indit. 1601.

DOCUMENTO 4

Archivio di Stato, Siracusa. Consigli del Senato, vol. 7°, f. 114. *(Circa una vendita di candele).*

Gabella Dive Luciae denaris uncis super quolibet rotulo carnis fuit ad extintus candele vendita... Joseph Cassarino pro uncis viginti octo et tarenis sex.
Die XI agosto 15° Indit. 1602.

DOCUMENTO 5

Archivio di Stato, Siracusa. Consigli del Senato, vol 8, f. 27. *(Circa il pagamento delle spese per il completamento della Statua, della Cassa e della Cappella di S. Lucia).*

Essendo congregato il detto Cons.o fu su quello proposto che per un Cons.o detempto a 7 di settembre... 1601 fu concluso che li danari che si raccogliono del Cilio della gloriosa S.ta Lucia nostra Padrona andasse in potere di Mattheo Corso del quondam Nicolao il quale fu eletto a tale effetto per la morte del quondam Joseppi Bonaventura olim depositario eletto per Cons.o detempto a 4 di febraio... 1591... Per il Cons.o... per li quali fu eletto detto quondam Bonaventura fu concluso... nemine discrepante che li denari che si raccoglierano del detto cilio si paghino... ad effetto di complirsi la Cascia et Immagina di essa gloriosa S.ta Lucia nostra padrona et non altramente, et per abellimento della Capella novamente fatta dove haverà da stare l'Immagine di essa gloriosa S.ta si son fatte alcune dispese le quali detto di Corso... può quelle pagari stante la determinazione del Cons.o detempto die... 4° Februaris... 1591... ne è altro denaro ne modo di pagare dette dispese, Perciò Fu concluso... che il suddetto Mattheo Corso come depositario paghi tutte le spese che si son fatte et s'haverano da fare pet abbelimento di detta cappella...
Die V.o Februaris... 1605.

Appendice

IL PUNZONE DELLA ZECCA SIRACUSANA

Pubblichiamo un'Appendice relativa al tema: *«Il Punzone della zecca siracusana»* in quanto lo studio dei punzoni e dei sistemi di marchiatura di opere d'oreficeria e argenteria riveste un'importanza particolare ai fini di una più completa e approfondita ricostruzione dell'ambiente orafo siracusano.

Lo studio dei punzoni è stato avviato recentemente ed è certo ancora suscettibile di approfondimenti e nuove acquisizioni nell'ambito delle ricerche riguardanti la Sicilia. In particolare, poi, per quanto riguarda Siracusa, solo nel nostro secolo, e precisamente nel 1956, Giuseppe Agnello pubblicava i capitoli quattrocenteschi degli argentieri[1]; poneva così per primo la questione di delineare l'evoluzione di tale artigianato e dell'individuazione e valutazione artistica della sua produzione. Con una serie di studi e di ricerche ancor oggi fondamentali, egli veniva delineando una sorta di storia dell'artigianato siracusano, desumendola fondamentalmente da ricerche archivistiche e dimostrando indiscutibilmente, così, l'esistenza di un consolato e di una bulla siracusana già *ab antiquo*.

Se da questo punto di vista i meriti dell'Agnello sono indiscutibili e le sue ricerche ancora oggi primarie per ogni studio sull'argomento, è anche vero, che solo posteriormente si è iniziato il vero e proprio studio dei punzoni e dei marchi di garanzia delle singole opere altrettanto essenziale per una conoscenza effettiva degli autori e per una rigorosa datazione. A questo proposito, Angelo Lipinsky scriveva nel 1966[2] che questo studio non era stato compiuto per tutta la Sicilia e, specificatamente, per Siracusa (anche se riconosceva a Giuseppe Agnello il merito di aver compiuto indagini archivistiche fondamentali). Ciononostante, proprio dall'esame delle argenterie conservate nel Museo di Palazzo Bellomo a Siracusa, egli traeva la convinzione che in Sicilia esistessero solo quattro consolati atti a revisionare gli argenti e gli ori — e precisamente Palermo, Messina, Trapani e Catania — escludendo pertanto Siracusa, di cui egli non riconosceva il punzone particolare. Tale conclusione, che evidentemente non teneva conto dei documenti pubblicati dall'Agnello, fu ridiscussa da Santi Luigi Agnello in uno studio del 1972[3], in cui obiettava al Lipinsky di non aver distinto il marchio di Siracusa da quello palermitano (recante anch'esso un'aquila), ignorando così che sei pezzi della collezione d'argenteria di Palazzo Bellomo avevano trovato origine nella città aretusea.

La questione fu ripresa da Maria Accascina nella sua importante opera sulla oreficeria siciliana e, ancora più specificatamente, nello studio dedicato ai marchi delle oreficerie e argenterie isolane[4]. Per la studiosa è indiscutibile che esista una bulla di garanzia siracusana dell'argento, bulla che, dal XV al XIX secolo, è legata ad una forte produzione artigiana locale. Non solo, ma la tradizione orafa e argentiera siracusana, tra le più antiche della Sicilia, ha una sua storia ricostruibile nell'evoluzione dei suoi marchi e delle sue bulle. Una serie di significative testimonianze archivistiche corre dal XV al XIX secolo, a mostrare indubitabilmente, non solo l'esistenza di un consolato di orafi e argentieri, ma anche di una bulla siracusana[5]. In questo quadro, tracciato a grandi linee, e che certo attende contributi documentari sempre più nutriti, si inserisce un problema particolare che pure, ai fini dell'attribuzione e dell'analisi delle argenterie e oreficerie ha la sua importanza e il suo significato. Maria Accascina ha scritto che la bulla siracusana muta il suo marchio a partire dalla seconda metà del secolo XVIII[6]; noi siamo in grado invece di precisare tale data, portandola agli anni 1766-68.

L'Accascina non dà le motivazioni del mutamento che invece, a nostro parere, sono importanti perchè legate alla stessa storia del Consolato siracusano degli orafi e argentieri.

Si potrebbe pensare che il passaggio dal marchio recante un castello turrito a quello con l'aquila avente un'ala abbassata e stringente negli artigli un fulmine, sia legato al mutare dello stemma della città. È un fatto conosciuto che tale mutazione ha avuto effettivamente luogo agli inizi del '600, è stata registrata dagli annalisti locali, ma non ha trovato spiegazioni certe ed esaurienti. Il Privitera, ad esempio, fa intendere che l'aquila diventa il simbolo della città man mano che il Senato avanza le sue richieste di riconoscimento dei suoi privilegi e delle sue prerogative[7].

Indubbiamente ciò è vero, ma non è altrettanto vero che l'aquila, nello stemma cittadino, porti in petto un castello turrito in omaggio alla dinastia castigliana[8]. Al contrario, il castello turrito, antico e conosciuto emblema della città, ha certamente origini più antiche, come dimostra ampiamente una serie di documenti iconografici ben noti, a cominciare dallo stemma inciso sul pavimento della cattedrale siracusana, fino allo stemma del portale di S. Maria dei Miracoli del 1501, a quello della cinquecentesca Fontana degli Schiavi e dell'edicola catalana di Porta Marina[9]. Ciò non esclude che il simbolo dell'aquila fosse presente nella tradizione cittadina[10], ma è indubbio che agli inizi del '600, in concomitanza allo sviluppo di opere pubbliche e di incremento edilizio del Senato, ed anche in rapporto — è vero — ad una ricerca della libertas e dell'autonomia cittadina condotta con evidente impegno, lo stemma della città diventa l'aquila, già presente nella monetazione siracusana bronzea dell'età di Agatocle e simbolo della potenza della città in una delle epoche più prestigiose della sua storia antica. La nuova casa della città, il *Buleuterio*, come è chiamato con evidente ricordo dell'antica grandezza, avrà sulla sua facciata l'aquila con la palese intenzione di riaffermare la simbologia, il cui appariscente significato è poi sottolineato in una apposita lapide murata vicino alla stessa aquila[11].

Lo stesso simbolo appare sulla cassa di S. Lucia, alla cui costruzione Senato e popolazione si sono dedicati non solo con l'intenzione di celebrare la patrona della città, ma anche di testimoniare, in una grande opera artistica, le ragioni di un primato storico e di una grandezza presente[12].

Il mutamento dello stemma cittadino, che indubbiamente ha un significato di grande importanza nella vicenda siracusana del '600, non ebbe conseguenze di rilievo nella storia del consolato siracusano; avvenuto infatti il mutamento in un momento di crisi di questa storia, non portò novità di rilievo nè fu quindi seguito da un conseguente mutamento della bulla, per il fatto stesso che la bollatura degli argenti non avveniva più secondo norme applicate dagli argentieri.

La stessa disorganizzazione è evidente negli anni successivi al terremoto ed è aggravata dalla volontà di sfuggire alla bollatura degli argenti. Ciò forse può spiegare come la ripresa di una più regolare bollatura avvenga ancora con il marchio tradizionale della città non aggiornato con la nuova insegna. In base all'indagine da noi condotta su più di duecento esemplari della produzione argentiera siracusana, siamo in grado di fornire dei dati che possono servire a precisare meglio una sorta di cronologia della diversa bollatura nel periodo più significativo del secolo XVIII, ai fini di apprezzarne le variazioni, in maniera più precisa di quanto non appaia nell'indagine dell'Accascina, limitata ad una quindicina di pezzi soltanto.

I risultati sono i seguenti:

ANNO	MARCHIO
1758	Castello
1760	Castello
1762	Castello
1763	Castello
1764	Aquila
1767	Castello
1768	Castello-Aquila
1770	Aquila
1771	Aquila

Dal precedente schema risulta chiaramente come la variazione del punzone avvenga intorno all'anno 1768, mentre nel periodo 1764-68 coesistano ambedue i marchi e come dal 1770 la bollatura venga ad assumere la sua forma definitiva.

La stessa varietà caratterizza la modalità di incisione della data:

ANNO	DATA
1758	Intera
1760	Due Cifre
1762	Due Cifre
1763	Due Cifre
1764	Due Cifre
1767	Intera
1768	Due Cifre
1771	Due Cifre

Come si può notare, anche in questo caso è evidente una notevole variazione nel criterio di incisione della data, almeno fino al 1768: da quell'anno infatti è possibile constatare il permanere della datazione a due cifre per tutto il secolo XVIII.

L'analisi compiuta relativamente alla presenza delle iniziali del console e dell'argentiere dà i seguenti risultati:

ANNO	SIGLA CONSOLE	SIGLA ARGENTIERE
1758	Presente	Assente
1760	Presente	Presente
1762	Presente	Presente
1763	Presente	Presente
1764	Presente	Presente
1767	Presente	Presente
1768	Presente	Assente
1770	Presente	Presente
1771	Presente	Presente

In conclusione, ricapitolando i dati forniti dalle tabelle riportate, ci paiono possibili le seguenti considerazioni: a partire dal 1768 la bollatura si regolarizza ed assume un andamento più costante con la sigla del console, dell'argentiere, la data espressa con le ultime due cifre e il simbolo dell'aquila. Nel corso del XIX secolo la bollatura viene sempre effettuata con la sigla del console e dell'argentiere, con la data per intero e con il simbolo dell'aquila nettamente differenziato dall'aquila della bulla palermitana.

Ci pare dunque di potere affermare che il mutamento del marchio segue gli avvenimenti cittadini ma registra anche la particolare vicenda del consolato. L'affermazione dell'Accascina che, mutato lo stemma della città, muta anche il bollo[13], va corretta riportando al secolo XVII il mutamento dell'insegna cittadina e mostrando che il variare del marchio è molto più tardo e in conseguenza delle particolari vicende del consolato.

Lo stesso andamento altalenante della bollatura dimostra poi che il mutamento del simbolo nella punzonatura non avvenne in un momento in cui il consolato potesse controllare effettivamente tutta la produzione, controllo che invece, successivamente, è molto più accurato.

Note dell'Appendice

[1] G. AGNELLO, *Capitoli e Ordinamenti degli Orafi e degli Argentieri dal XV al XVIII secolo*, in «Rivista degli Archivi d'Italia e Rassegna Internazionale degli Archivi», XXIII (1956), pp. 99-115 con 4 documenti. Vedasi doc. n. 1.

[2] A. LIPINSKY, *Argenterie del Museo Nazionale di Palazzo Bellomo*, in «Archivio Storico Siracusano», XII (1966), pp. 51-77.

[3] S.L. AGNELLO, *Argenterie di Siracusa*, in «Archivio Storico Siracusano», II, Nuova Serie, (1972-1973), pp. 225-228.

[4] M. ACCASCINA, *Oreficeria di Sicilia dal XII al XIX secolo*, Palermo 1974; *Idem, I marchi delle Argenterie e Oreficerie Siciliane*, Busto Arsizio 1976, pp. 27-28, e p. 171 e segg.

[5] M. ACCASCINA, nella sua opera sui marchi delle oreficerie siciliane, ricorda una serie di testimonianze già edite sull'esistenza di una bulla siracusana (*I Marchi...*, cit., pp. 171-172). Ad esse aggiungiamo, per il secolo XVII, il testamento di Don Alonso Heredia, nobile catalano, capitano d'arme di Siracusa, qui giunto nel 1623 e dove morì nel 1644. Nel testamento è fatta precisa menzione di molti oggetti d'argento «della bolla di Siracusa» (Archivio di Stato di Siracusa-Archivio dei Gesuiti, Busta 69, Testamento del Capitano Alonso de Eredia Irargui).

[6] M. ACCASCINA, *I Marchi...*, cit., p. 172.

[7] S. PRIVITERA, *Storia di Siracusa antica e moderna*, 2 voll., Napoli 1879, vol. II, p. 113, nota 2. Cfr. anche L. TRIGILIA, *Siracusa, Architettura e città nel periodo vicereale*, Roma 1981, pp. 19-23.

[8] S. PRIVITERA, *ibidem*.

[9] Che l'insegna della città sia il castello turrito fino alla fine del '500 è provato dai seguenti documenti: 1) Lastra marmorea proveniente dal forte Vigliena e datata 1480, comprendente lo stemma di Aragona e Castiglia, lo stemma della città — il castello turrito — e gli stemmi dei Giurati di quell'anno, attualmente nel cortile degli stemmi di Palazzo Bellomo; 2) Il portale marmoreo di S. Maria dei Miracoli del 1501, recante lo stemma della città e del Vescovo Dalmazio; 3) Lo stemma della città apposto sulla cosiddetta Fonte degli Schiavi, del 1571; 4) Lastra marmorea con castello turrito, datata al secolo XVI, esistente a Palazzo Bellomo; 5) Il castello turrito scolpito sul pavimento della Cattedrale — è il documento più antico — risale al Vescovo Bellomo, morto nel 1443. Su tale argomento si veda: S.L. AGNELLO, *Stemmi del Museo Nazionale di Palazzo Bellomo*, in «Archivio Storico Siracusano», II (1956), pp. 152-160; O. GARANA, *Il Blasone di Siracusa*, in «Rassegna Siracusa» (Dic. 1967), pp. 54-58; e ancora S.L.AGNELLO, *Argenterie...*, cit., pp. 225-228.

[10] Vedasi l'aquila della facciata di Palazzo Lanza (sec. XIV); G. CAPODIECI e gli altri annalisti ricordano l'esistenza di una porta dell'Aquila distrutta nel 1595 in seguito all'allargamento delle fortificazioni. Di questa porta situata vicino ad una torre, è fatta menzione in un elenco di beni della Cattedrale del 1441, dove si accenna ad una «*apothecae eiusdem Universitatis... in medio duarum portarum Turris Aquilae... Prope Turrim in pede Turris*» (Biblioteca Comunale di Siracusa, *Liber Privilegiorum et Diplomatum Nobilis Fidelissimae Syracusarum Urbis*, tomo II, f. 305). Su tale torre e sul suo abbattimento, vedi T. CARPINTERI, *Siracusa, città fortificata*, Palermo 1983, p. 35 e L. TRIGILIA, *Siracusa...*, cit., p. 19, che del resto si rifanno a S. PRIVITERA, *Storia...*, cit., vol. II, p. 177, nota 3. È da ricordare poi che V. MIRABELLA, *Dichiarazione delle piante delle antiche Siracuse*, Napoli 1613, parte II, pp. 11-12 e successivamente F. EMANUELE e GAETANI DI VILLABIANCA, *Della Sicilia Nobile*, Palermo 1754, Libro I, p. 47, insistono nel sottolineare che l'antica arme della città fosse l'aquila stringente negli artigli il fulmine.

[11] Sul palazzo senatorio, costruito nel 1634, fu apposta la seguente iscrizione ancora oggi esistente:

DOM

Philippo III Siciliae et Hispaniarum rege Senatore D. Francisco Aretio Targiae Barone Fidelissimae urbis Illustrissimi P.P. Don Franciscus Caietanus D. Guglielmus Bellomo D. Placidus Abel D. Gaspar Montaltus Buleuterium hoc erexerunt ac nobilibus Aquilarum signis exornaverunt Anno MDCXXXIIII

Del resto ancora precedente è la comparsa del simbolo dell'aquila stringente il fulmine e con in petto il castello, nei quattro supporti della cassa argentea di S. Lucia, finita nel 1620. La tradizione dell'aquila come simbolo della città si consolida in questo periodo. N. AGNELLO, *Ricordi Storici dello stato antico e moderno della chiesa siracusana*, Siracusa 1888, p. 100, ricorda che il soglio senatorio in Cattedrale aveva una spalliera più alta; questo privilegio fu accordato dal Vescovo Saladino nel 1610 e tale soglio era ricoperto da uno strato di velluto verde, «nel centro l'aquila con le armi reali, e due scudi allato con le aquile della città anche ricamate». Nella nota relativa è citato Cesare Gaetani, *Annali*, libro II, p. 240, che ricorda come «il primo velluto di seta verde fu un regalo fatto al nostro Magistrato dal Senato di Messina, il 9 gennaio 1661». Una elaborazione barocca dell'arme siracusana trovasi ai due lati del portale di S. Rocco, vicino alla lapide che ricorda il restauro della chiesa a cura dei Giurati nobili nel 1698, sesto dal terremoto.

[12] G. AGNELLO, *Orafi ed Argentieri dei secoli XVI-XVII-XVIII*, in «Archivi», XXIII (1956), I, doc. 3, p. 278: «...Li Giurati della città di Siracusa dicino a V. Ecc. che avendo fatto fare nella città di Palermo una statua d'argento della loro gloriosa Padrona S. Lucia essendo quella già finita et havendo riuscita la più bella opera che sia in Italia...».

[13] M. ACCASCINA, *I Marchi...*, p. 172: «Nel secolo XVIII, seconda metà, lo stemma di Siracusa si è mutato e la bulla di garenzia lo rappresenta nella nuova forma...».

Disegni di fortificazioni siciliane tra XVI e XIX secolo

Lucia Trigilia

Lo studio delle fortificazioni siciliane costituisce per la storiografia un tema di rilevante importanza ai fini di un approfondimento che intenda privilegiare, parallelamente agli aspetti urbanistico-architettonici, anche la summa dei significati connessi con l'idea e la pratica del fortificare.
Alcuni studi recenti riguardanti la Sicilia spagnola hanno d'altronde aperto nuovi orizzonti interpretativi e metodologici, puntando l'interesse sullo studio dell'ideologia o delle ideologie sottese alla strategia politica della *pax hispanica* come premessa e supporto principale delle trasformazioni urbane[1]. Esiste una precisa corrispondenza tra lo studio della città, con le idee del potere e con le sue trasformazioni da un lato, e quello delle sue fortificazioni dall'altro. In alcuni casi si hanno tante diverse città quante sono le successive cinte murarie. Lo studio delle problematiche inerenti ai disegni di opere bastionate tra Cinquecento e Ottocento può insomma offrire un contributo all'analisi dell'*immagine* delle città e dell'isola[2]. Ci limitiamo a ricordare alcuni dei motivi-guida, del resto già sottolineati in altri studi ai quali si rimanda, emergenti dal più vasto quadro del fenomeno siciliano[3].
Il problema delle fortificazioni siciliane va visto naturalmente nel più ampio rapporto con l'area strategico-difensiva dell'intero Mediterraneo, in cui tutto l'apparato dello Stato spagnolo tende al mantenimento dell'equilibrio politico con l'ausilio sia di strutture materiali (si veda ad esempio la poderosa opera di potenziamento bellico) che di sovrastrutture ideologiche (si vedano ad esempio le idee del potere: la *Forza*, l'*Ordine*, la *Sicurezza*, la *Pace*, finalizzate alla *persuasione* dei sudditi e al raggiungimento del consenso). Esiste poi il problema strettamente tecnico-architettonico e di adeguamento tecnologico alle nuove esigenze difensive; la necessità di un ridisegno della cinta muraria, con il conseguente riferimento alla trattatistica del tempo; la necessità infine di una riprogettazione se non della città almeno dei suoi limiti esterni.

In seguito alla politica espansionistica della Spagna e di rilancio del ruolo strategico della Sicilia nell'ambito del sistema dei suoi Stati, l'interesse difensivo-militare è considerato da parte dei governanti prioritario e prevalente per tutto l'arco del Cinquecento e del Seicento, fino addirittura al Settecento.
L'isola deve presentarsi tutta insieme come *cittadella*, sistema

continuo di fortezze e rocche, caposaldo della difesa di tutto il Mediterraneo. Da qui l'importanza data al miglioramento delle opere di fortificazione di piazzeforti, porti e castelli. Ce ne danno notizia le numerose relazioni di vicerè, luogotenenti e ingegneri militari, e inoltre i numerosi disegni di fortificazioni che testimoniano, tra l'altro, il livello tecnico raggiunto. È così che l'esigenza di potenziamento dell'apparato bellico si traduce il più delle volte in operazioni di trasformazione urbanistica.
Alla struttura articolata e libera, modellata sulla natura del sito, della città medievale e della sua cinta muraria si sovrappone spesso una configurazione geometrica e razionale, giustificata dalla specifica logica difensiva e codificata dalla trattatistica; opere militari e di rinnovamento urbano equivalgono alla proposizione di un modello di città *stabile* e *sicura*.
L'importanza che per la Spagna hanno le fortificazioni della Sicilia è testimoniata ampiamente dalla ricca documentazione grafica e di testi pubblicati o manoscritti sull'arte della guerra, in cui i disegni di città-fortezza siciliane sono posti a confronto con quelli delle maggiori e più potenti città del mondo[4]. Non solo. Non è raro trovare insieme ai disegni di singole cinte murarie, carte e disegni raffiguranti l'intera Sicilia, con l'indicazione dettagliata del *continuum* di città-fortezze, castelli e torri diffuse su tutto il territorio costiero dell'isola. Quasi una dimostrazione del fatto che l'intera Sicilia fosse considerata, nell'opinione degli storici e dei governanti, un'*isola-forte*. Le fortificazioni di Palermo, Milazzo, Messina, Catania, Augusta, Siracusa, Mazara, Marsala e Trapani, insieme ai castelli e alle torri, fanno della Sicilia una rocca inespugnabile che, a sua volta, con le fortificazioni di Malta costituisce l'elemento cardine della difesa dell'intero Mediterraneo.
La cura del sistema bastionato e il rafforzamento difensivo voluti a partire dal governo di Carlo V contribuiscono a instaurare un regime autoritario che impone anche attraverso la *forma* e il *prestigio* dell'architettura militare la *Forza* dello Stato. Meccanismi di persuasione ideologica e concetti di *Unità, Fede* e *Buon Governo* sono alla base della solidità politica[5]. Le città del regno devono a tutti i costi perseguire e difendere l'immagine di forza e di ordine, di pace e di unità dello Stato.
D'altra parte tutta l'Italia meridionale spagnola è a partire dalla metà del Cinquecento investita dal pericolo di guerre e di incursioni turche. Occorre dunque dare ordini ai vicerè di rafforzare le opere di difesa della Sicilia adeguandole alle nuove situazioni e ai continui pericoli. Questa operazione comporta una serie di problemi soprattutto economici, il cui carico viene a gravare essenzialmente sui sudditi. L'iniziativa di migliorare le fortificazioni della costa, in specialmodo orientale, viene presa in seguito al rapporto inviato a Carlo V da Ferrante Gonzaga, nominato vicerè di Sicilia dopo la vittoria ottenuta contro i turchi a Tunisi nel 1535. Da quella circostanza — considerata dalla storiografia alla radice di gran parte delle vicende urbane e

architettoniche della Sicilia — sulle città demaniali si riversano le maggiori attenzioni di sovrani e vicerè, dato il loro ruolo di garanti della sicurezza della costa. Il miglior sistema difensivo siciliano risaliva alle fortificazioni federiciane, ormai in abbandono, ed era necessario innestare nuove opere difensive, spesso sulle precedenti.
L'ingegnere militare é il tecnico preposto alla progettazione, realizzazione e manutenzione dell'apparato bellico. Una carica ambita, per la quale la Spagna assolda numerosi ingegneri anche stranieri (il bergamasco Antonio Ferramolino, il fiorentino Camillo Camilliani, l'olandese Carlos Grunembergh, e altri) che per esperienza e formazione culturale svolgono un'importante opera di mediazione dai modelli di fortificazione non solo italiani, ma anche europei.

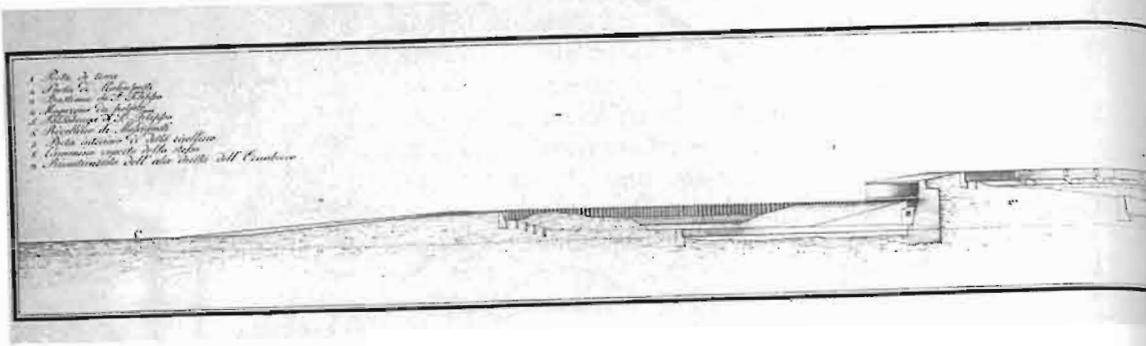
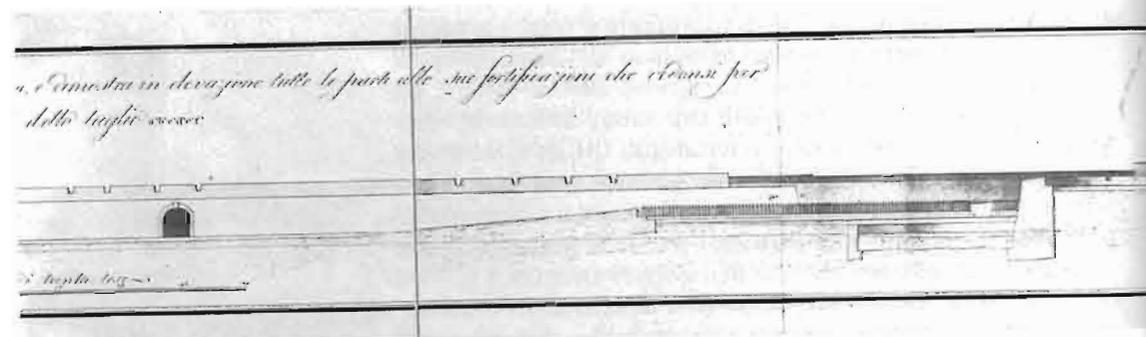
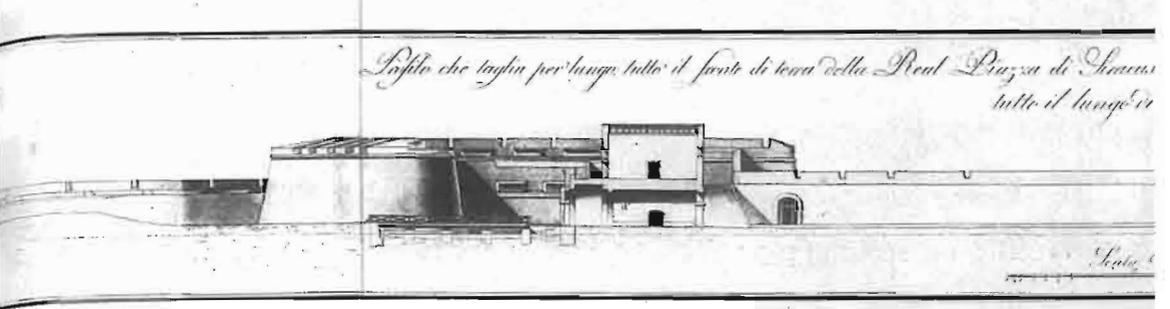
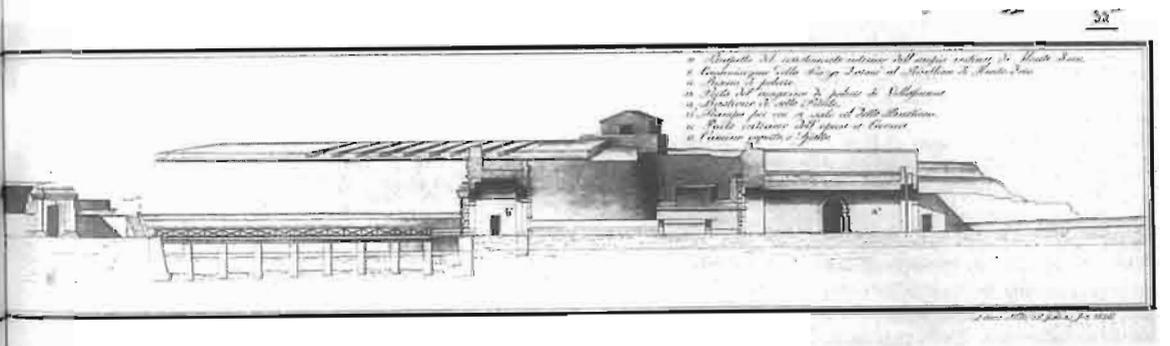
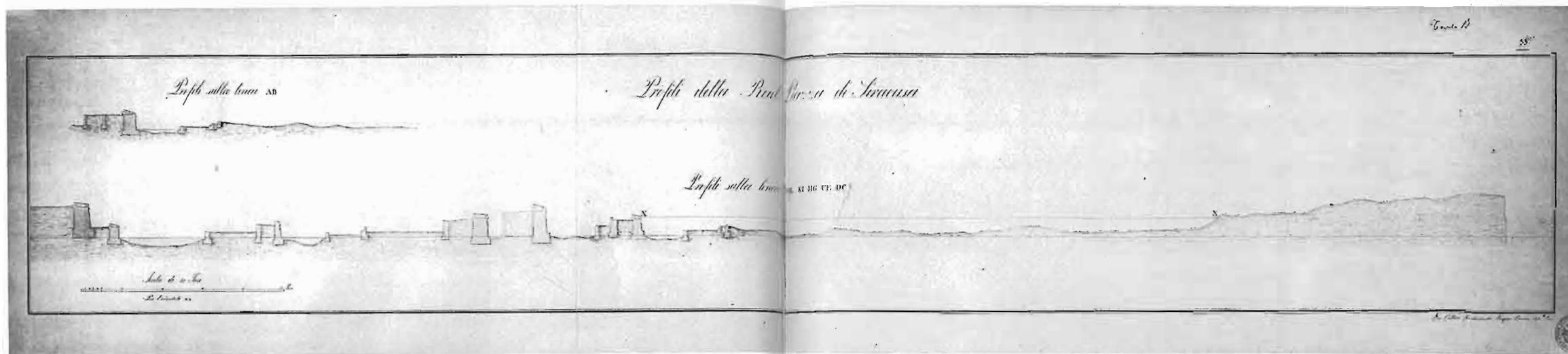
Una esempio di città-fortezza:
Siracusa rocca fortissima della Sicilia

La città di Siracusa per gli spagnoli pare identificarsi con il concetto di *Forza* e la tradizione prende spunto, sicuramente, dalle sue remote origini, o per lo meno dall'immagine mitologica diffusa come coscienza collettiva degli storici.
Già nell'antichità molti autori, dice Francesco Bonanni «van quasi a gara, cercando epiteti per dichiararci al modo possibile la sua magnificenza». Tra questi c'è chi la chiama Fortezza, chi Padrona e chi Prensessa delle altre città della Sicilia. E così, ricordando l'opinione di Cicerone, il Bonanni dice di Siracusa che gli appellativi per cui è nota la sua *fama* e la sua *maestà* sono di volta in volta: grandissima, bellissima, fortissima, per natura geografica e artificio delle mura munitissima, celebre tra tutte le città greche. Il Fazello nota come sia «forte per sito o entrisi dalla parte del mare o dalla banda di terra. Ella ha porti quasi tutti in su le mura e *nel corpo della città*, i quali avendo diverse entrate, si congiungevano però nell'uscita tutti insieme»[6].
Questo suggestivo concetto del *'gran porto'* strutturato dalla natura in maniera tale da essere quasi circondato dalla città stessa («*non enim Portu Urbs clauditur, sed Urbe ipse cingitur*») qualifica e dà significato all'immagine di maggiore identificazione di Ortigia, città delle Antiche Siracuse, vista insieme come isola, approdo sicuro, rifugio, fortezza, vittoria, salvezza. L'idea mitica delle Siracuse è ripetutamente associata a tutti quei concetti che possono riconnettersi con l'idea della Vittoria, che è anche ideologia di dominio e di supremazia militare[7].
Al tempo degli spagnoli troviamo che la città è ancora chiamata con l'appellativo di *Inespugnabile*, stimata 'affatto sicura' da ogni assalto nemico, dal momento che aggiunge, al suo sito per natura fortissimo, l'Artificio e la Fortezza delle mura e delle torri. Secondo gli storici del Settecento, infatti,

proprio quando la fama dell'Antiche Siracuse sembra cedere quasi definitivamente sotto il peso delle dominazioni straniere, ecco che la città risorge più forte e potente. Questa sorta di rinascita può proprio associarsi con l'ideologia e la strategia politica della Spagna che identifica Siracusa col segno della Fortezza e la rende 'rocca fortissima' della Sicilia e del Mediterraneo[8].
Carlo V imperatore, dice il Fazello, «l'ha fortificata al nostro tempo con fortissimi e inespugnabili baluardi» e l'Amico aggiunge: «munita di valide fortificazioni e resa difficile a espugnarsi con opere novelle, è divenuta come la Fortezza di Sicilia..., cinta da ogni parte... giusta i moderni principi dell'arte, con fossa, ponte e una via coperta donde la città riguarda... Validissima parimenti e degna di essere osservata è la fortificazione dell'istmo a poche seconda... sorge al centro elegantissima la Porta Principale tra i Bastioni di San Filippo e Santa Lucia; segue un'ampia fossa da ogni parte occupata dal mare, con dei ponti, indi una via coperta apre l'adito alla piazza militare che è la più grande ad accogliere più reggimenti di soldati per esercitarsi alle armi»[9].
Il lungo *iter* di rafforzamento militare di Siracusa è laborioso e continuo lungo l'arco di più secoli, dal Cinquecento al Settecento, fino all'Ottocento, con gli ultimi interventi del governo borbonico[10]. La dichiarazione della città *Piazza d'Armi* del Regno avvenuta nel 1679 e il taglio dell'istmo che la univa alla terraferma, compiuto (per ordine del vicerè conte di Ligny, sotto la direzione dell'ingegnere Carlos Grunembergh) nel 1683 sono gli avvenimenti principali attraverso cui la città delinea definitivamente la sua immagine di roccaforte, *chiusa* e sicura in una *splendid or military isolation.*
«*La pianta della Real Piazza di Siracusa*» del 1826, che qui pubblichiamo, testimonia proprio l'ultima fase di grande interesse per il sistema bastionato di Ortigia e costituisce un documento di singolare importanza sia per lo studio della situazione urbanistica della città, prima delle grandi trasformazioni urbane post-unitarie, sia per lo studio delle sue fortificazioni[11] (Fig. 1, scheda 1).
Come si sa, nei primi decenni dell'Ottocento l'attenzione dei governi é ancora particolarmente rivolta alla cura e al miglioramento dell'apparato fortificatorio siciliano. Il progredire tecnologico dei mezzi di difesa impone una continua opera di adattamento e un'assidua manutenzione dell'architettura militare. Tra le città della costa Siracusa mantiene un ruolo di primaria importanza in quanto roccaforte e cittadella tra le meglio fortificate nell'arco di tre secoli[12].
La pianta del 1826 dell'Ufficio Topografico del Regno di Napoli é chiaramente finalizzata a scopi militari, come può facilmente desumersi dall'attenzione rivolta a ogni dettaglio della cinta muraria, nella quale i vari elementi-chiave vengono visualizzati e richiamati nella legenda. Il rilevamento della città all'interno

1

è invece esclusivamente di corredo; non un singolo edificio emergente o importante — a parte la caserma di fronte il Castel Maniaci — viene individuato.
I capisaldi della difesa di Siracusa fin dal Cinquecento sono costituiti essenzialmente da due aree fortificate a nord e a sud. Il complicato e poderoso sistema bastionato di canali e opere avanzate a nord (fino al Pozzo Ingegnere) difende la città da eventuali attacchi provenienti dall'entroterra, isolandola completamente e rendendola isola e roccaforte. Il Castel Maniaci a sud, fortezza quadrata di epoca sveva, potenziato in età spagnola con quattro Bastioni angolari (1618) e con un Bastione di punta (1677), domina incontrastato l'accesso al porto, occupando tutta l'estremità meridionale dell'isola di Ortigia.
Nella pianta del 1826 i due luoghi-forti della città sono ancora oggetto della maggiore attenzione da parte dei disegnatori, e anzi le sezioni — di Nicola Del Giudice e Ferdinando Cinque — che l'accompagnano e che qui pubblichiamo, hanno proprio la funzione di delineare meglio, in successione precisa, l'immagine visiva degli elementi difensivi, da una estremità a nord all'estremità opposta dell'isola a sud. (Fig. 2-3, schede 2-3). I tre disegni costituiscono nel complesso alcuni tra i più rari documenti grafici di fortificazioni siracusane, prima del totale abbattimento della cinta muraria avvenuto dopo il 1860, tra la fine del secolo e l'inizio del successivo.

1 - SIRACUSA. «*Pianta della Real Piazza*». *Disegno del 1826 (Firenze, Archivio Cartografico dell'I.G.M.).*

2(a)

2(b)

2a-b - SIRACUSA. *«Profilo che taglia per lungo tutto il fronte di terra della Real Piazza». Disegno del 1826 firmato da Nicola del Giudice (Firenze, Archivio Cartografico dell'I.G.M.).*

3

3 - SIRACUSA. *«Profili della Real Piazza». Disegno del 1826, firmato da Ferdinando Cinque (Firenze, Archivio Cartografico dell'I.G.M.).*

I «profili della Real Piazza di Siracusa», del Regio Officio Topografico di Napoli, accompagnano, insieme alla precedente sezione (Fig. 2 a-b), la pianta di Siracusa del 1826 (Fig. 1). Essi costituiscono un importante corredo grafico che definisce, in dettaglio, singoli tratti dell'apparato fortificatorio della città. Dalla cura meticolosa dei particolari sono ben evidenti gli scopi difensivo-militari di questo disegno, come degli altri due. La piccola sezione (in alto a sinistra) riguarda il tratto fortificato compreso tra «la punta di castellazzo» e la «punta di carrozza» (baluardo centrale dell'opera a corona e strada coperta con Piazza D'armi); la sezione maggiore riguarda il tratto compreso tra il Bastione dei Due Fratelli e la falsabraca; inoltre i tratti compresi attraverso il Piano di Montedoro, i bastioni pieni e il tratto tra questi ultimi e la spiaggia.

Questo disegno, insieme ai precedenti, tutti inediti, testimoniano l'ultima fase ottocentesca di grande interesse, da parte dei Borboni, per il sistema bastionato di Siracusa. Costituiscono rari documenti di singolare importanza sia per lo studio della situazione urbanistica della città, prima delle grandi trasformazioni urbane postunitarie, sia per lo studio delle sue fortificazioni e dell'iter di costruzione. Nei primi decenni dell'Ottocento Siracusa mantiene infatti, tra le città della costa, ancora un ruolo strategico di primaria importanza in quanto roccaforte e cittadella tra le meglio fortificate nell'arco di tre secoli.

Per le informazioni e i dati riguardanti il tipo di disegno, la provenienza, etc., si rimanda alle relative schede, nell'Appendice alla fine del testo.

Pianta dello stato in cui si trova la Banchina che si è costrutta in testa il Molo di questa Piazza di Augusta in virtù di Real approvazione in Gennajo 1780: la quale deve ultimarsi a tutto punto con quell' aumento di spesa che manifesta la relazione che accompagna il presente; acciò sia atta a somministrare il comodo necessario per lo Spalmo de' Bastimenti di Guerra per cui è stata formata provisionalmente finche venga la stessa a prolungarsi sin dove resta da S. M. determinato si estenda con R.l Dispaccio de' 6. Dicembre 1785 comunicato alla R.l Deputazione del Ristoro del Porto, Molo, Strade a tale oggetto eretta, e stabilita
Borradore
Scala per la Pianta di canne dieci
Scala per li Profili di canne otto
Profilo tagliato sopra a.b
Profilo tagliato sopra c.d.
Profilo tagliato sopra e f
Profilo tagliato sopra g h
Profilo tagliato sopra i. k.
DESCRIZIONE
A Molo Posticcio formato da getto di Saverre
Nota
Nota
Augusta 6. Agosto 1788.
Camillo Perez de Vera

4

5(a)

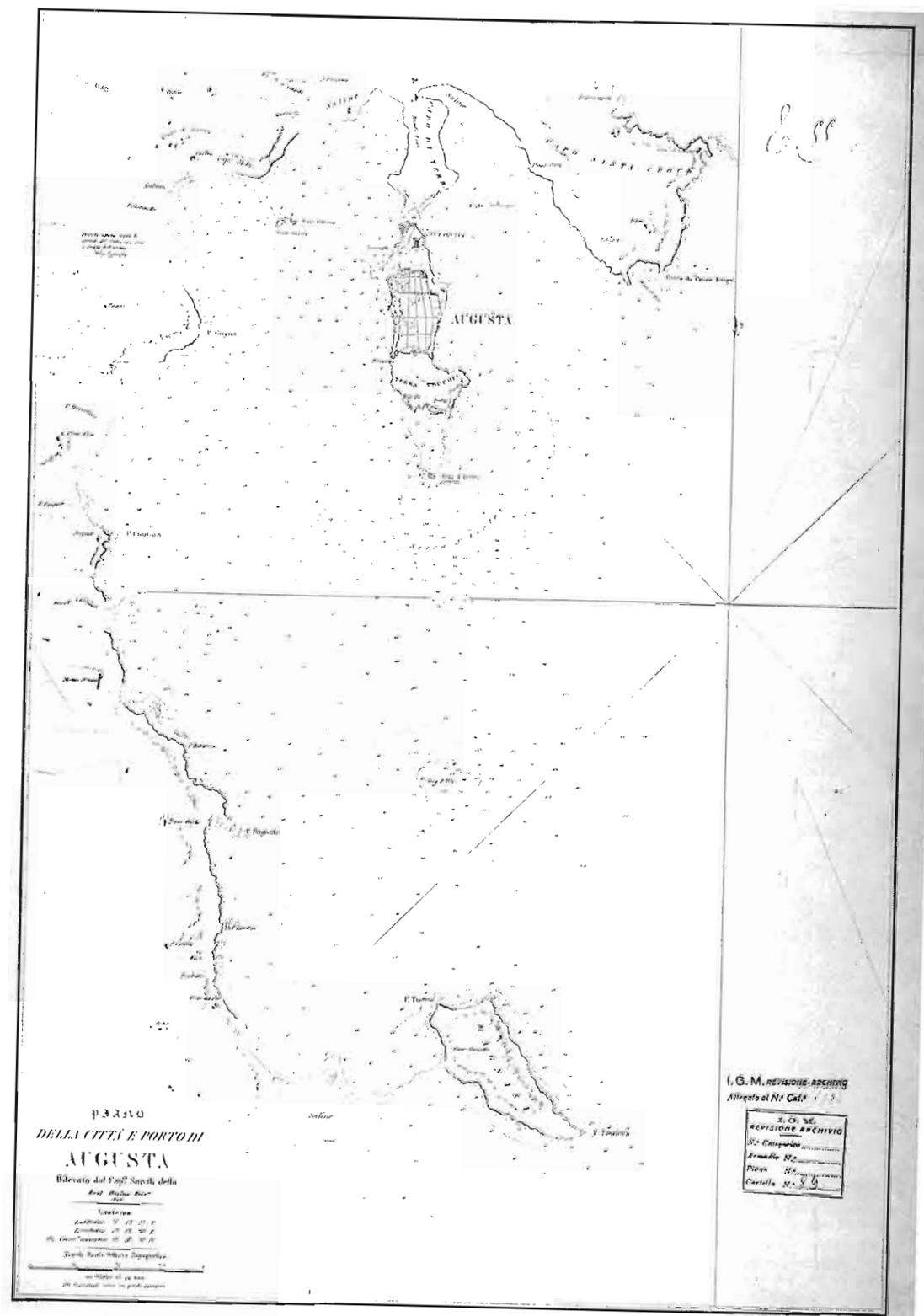
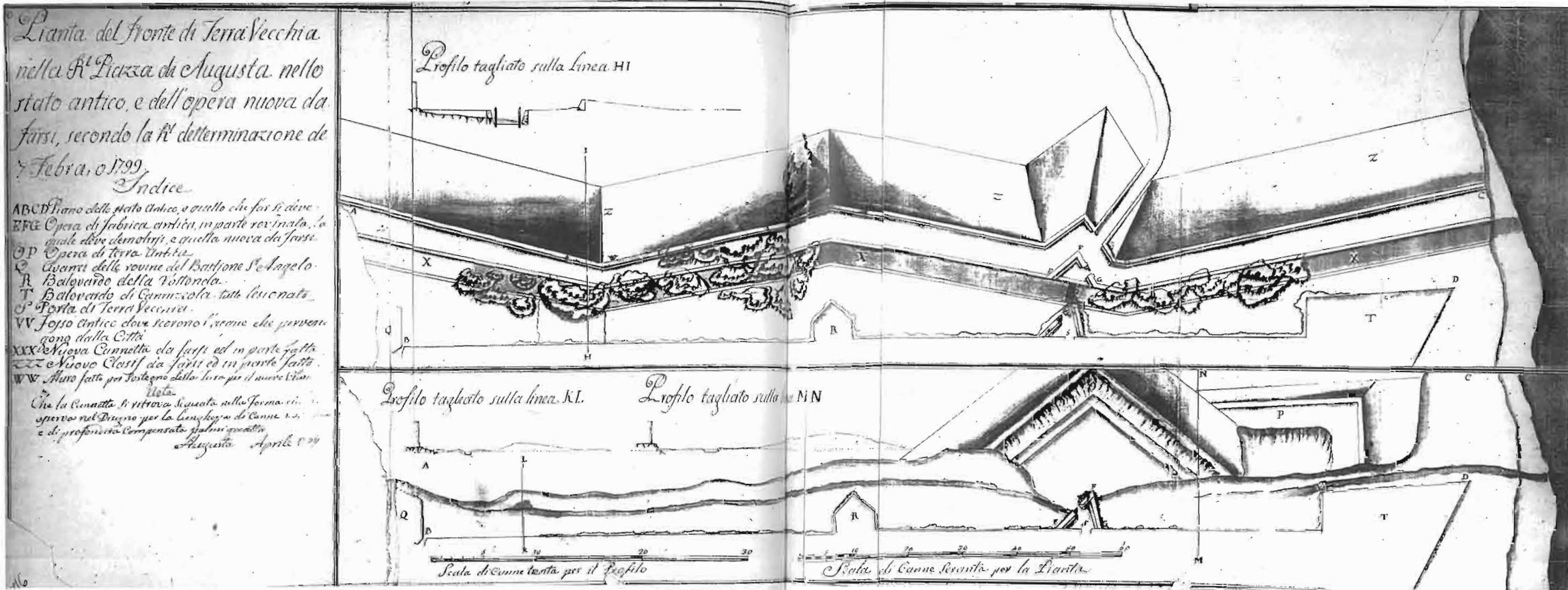
5(b)

Conclusioni

L'importanza che hanno l'efficienza di tutto l'apparato difensivo siciliano e il potenziamento del sistema bastionato dell'isola, specie nelle aree ritenute più deboli, è testimoniata, tra l'altro, dal patrimonio cartografico, spesso ancora inedito, esistente in archivi e biblioteche non solo italiani.
Ci riferiamo a disegni, mappe, progetti di ampliamento e di addizione, studi di piazzeforti, piani di città-fortezza, profili e sezioni di elementi-chiave della cinta muraria.
La rappresentazione cartografica delle città nel Cinquecento, tramandata da storici, letterati e geografi, é ancora essenzialmente empirica, fortemente influenzata da simbolismi e allegorie di derivazione religiosa, astronomica e mitologica[13]. Un insieme di elementi reali e fantastici, matematici e topografici coesiste, intrecciandosi e offrendo suggestivi risultati utili a testimoniare sia un sapere scientifico-militare che un sapere ideologico. Da un lato vengono descritti e illustrati gli aspetti verosimili della realtà, dall'altro prendono corpo le idee del potere, imposte come ideologia e modello di comportamento.
Verso la seconda metà del Settecento la rappresentazione grafica di architetture militari, città e territorio, esprime una sempre maggiore scientificità, data l'utilizzazione delle più aggiornate tecniche di rilevamento. L'arte della guerra, tra Settecento e Ottocento, è oggetto di studio non solo da parte di tecnici, ingegneri militari e uomini di guerra, ma anche di eruditi, letterati e ecclesiastici, che ne indagano le vaste applicazioni nel campo della geometria e della matematica. Molti sono i testi, gli atlanti e i trattati, diffusi da uomini di chiesa, cosmografi, geografi e storici[14].
Resoconti puntuali sullo stato delle fortificazioni siciliane, accompagnati spesso da disegni e progetti, esprimono anche il grande bisogno di sicurezza sentito dai governanti.

4 - AUGUSTA. *«Pianta dello stato in cui si trova la banchina del molo della Real Piazza». Disegno del 1788, firmato da Camillo*
Perez De Vera (Roma, Archivio dei Disegni dell'Istituto Storico e di Cultura dell'Arma del Genio, Collezione Fortificazioni).
5(a) AUGUSTA. *Pianta del castello, particolare. Disegno del 1780 (Roma, Archivio dei Disegni dell'Istituto Storico e di Cultura dell'Arma del Genio, Collezione Fortificazioni).*
5(b) - AUGUSTA. *Particolare dell'opera coronata a difesa dell'istmo. Disegno del 1780 (Roma, Archivio dei Disegni dell'Istituto Storico e di Cultura dell'Arma del Genio, Collezione Fortificazioni).*
6 - AUGUSTA. *«Pianta della città e Porto». Disegno del 1823 di E.G. Smith (Firenze, Archivio Cartografico dell'I.G.M.).*

AUGUSTA

6

7

7 - AUGUSTA. *«Pianta del Fronte di Terra Vecchia nella Real Piazza». Disegno del 1799 (Roma, Archivio dei Disegni dell'Istituto Storico e di Cultura dell'Arma del Genio, Collezione Fortificazioni).*
8 - AUGUSTA. *«Pianta della Real Piazza». Disegno, probabilmente del 1800 (Firenze, Biblioteca dell'I.G.M.).*

9

9 - MESSINA. *«Pianta e profilo della costruzione di una batteria» di fronte la torre del Faro. Disegno del 1777, firmato da Joseph Bardet di Villanova (Roma, Archivio dei Disegni dell'Istituto Storico e di Cultura dell'Arma del Genio, Collezione Fortificazioni).*

10 - TRAPANI. *«Pianta della città». Disegno del sec. XVII (Firenze, Biblioteca dell'I.G.M.).*

11 - TRAPANI. *«Pianta della città e porto». Incisione, probabilmente del 1860 (Firenze, Biblioteca dell'I.G.M.).*

12 - MESSINA. *Pianta prospettica della città, particolare tratto dalla Carta dell'*Italia *di Matteo Greuter, 1657.*

13 - MESSINA. *«La città di Messina capitale della Sicilia». Pianta prospettica (incisione) del sec. XVIII (Roma, Archivio dei Disegni dell'Istituto Storico e di Cultura dell'Arma del Genio, Collezione delle Stampe).*

14 - MESSINA. *«Residence Ordinaire du Viceroy de Sicile». Pianta prospettica (incisione) del sec. XVIII (Roma, Archivio dei Disegni dell'Istituto Storico e di Cultura dell'Arma del Genio, Collezione delle Stampe).*

15 - TRAPANI. *Pianta prospettica (incisione) del 1629 di Francesco Bertelli (Firenze, Biblioteca dell'I.G.M.).*

16 - TRAPANI. *Pianta prospettica (incisione) del 1624 di J. Blaeu (Roma, Archivio dei Disegni dell'Istituto Storico e di Cultura dell'Arma del Genio, Collezione delle Stampe).*

17 - BRUCOLI. *Il porto e il Castello. Stampa inglese del 1823 di E.G. Smith (Milano, Raccolta delle Stampe A. Bertarelli).*

18 - BRUCOLI. *«Pianta e profili del Castello». Disegno a acquerello del 1827 (Roma, Istituto Storico e di Cultura dell'Arma del Genio).*

19 - BRUCOLI. *Pianta e sezione del Castello. Disegno a acquerello (Roma, Istituto Storico e di Cultura dell'Arma del Genio).*

20 - MAZARA. *La città e le mura visti da ponente. Stampa tratta da V. Coronelli, 1706.*

Saline di Abrignano
Ronciglio
Isolilla
PORTO
Castello della Colombaia
Capuccini
Castello di Terra
Isola alta
PIANTA
DELLA CITTÀ DI
TRAPANI
Scala di Canne Siciliane 100

PIANTA
DELLA CITTÀ E PORTO
TRAPANI
Lazzeretto
Molo
Saline del Collegio
Saline di Galia
Saline della Savarra
Scala di Palmi 5000
Spiegazione

MESSINA

12

La Città di Messina Capitale della Sicilia

13

MESSINE
Château Royal
Port
Mole

14

DROPANVM VRBS EST SICILIÆ
TRANS LILYPÆVM PROMONTORIVM
NON PROCVL AB IRICE MONTE
TRAPANO

15

DREPANO

16

17

18

19

Prospettiua á Ponente di Mazara descritta dal P. Cosmografo Coronelli

20

21

22

23

24

21 - BRUCOLI. *«Castello di Abrucola dipendenza di Augusta». Pianta e sezioni del Castello. Disegno a acquerello (Roma, Istituto Storico e di Cultura dell'Arma del Genio).*
22 - BRUCOLI. *Pianta e sezione del Castello. Disegno a acquerello (Roma, Istituto Storico e di Cultura dell'Arma del Genio).*
23 - MESSINA. *«Il faro» sullo Stretto e la Calabria. Stampa tratta da V. Coronelli, 1706.*
24 - MESSINA. *Pianta prospettica dedicata a Carlo Trigona della Compagnia di Gesù. Stampa tratta da V. Coronelli, 1706 ma antecedente alla costruzione della Cittadella pentagonale.*

MESSINA

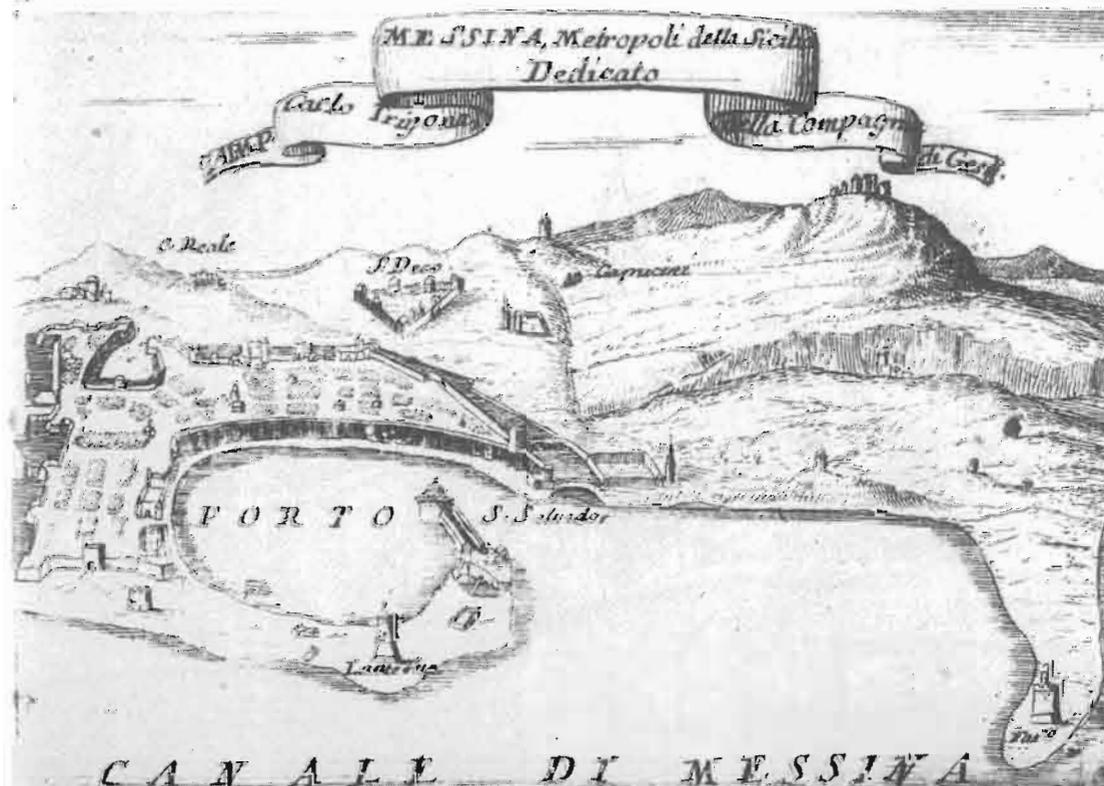
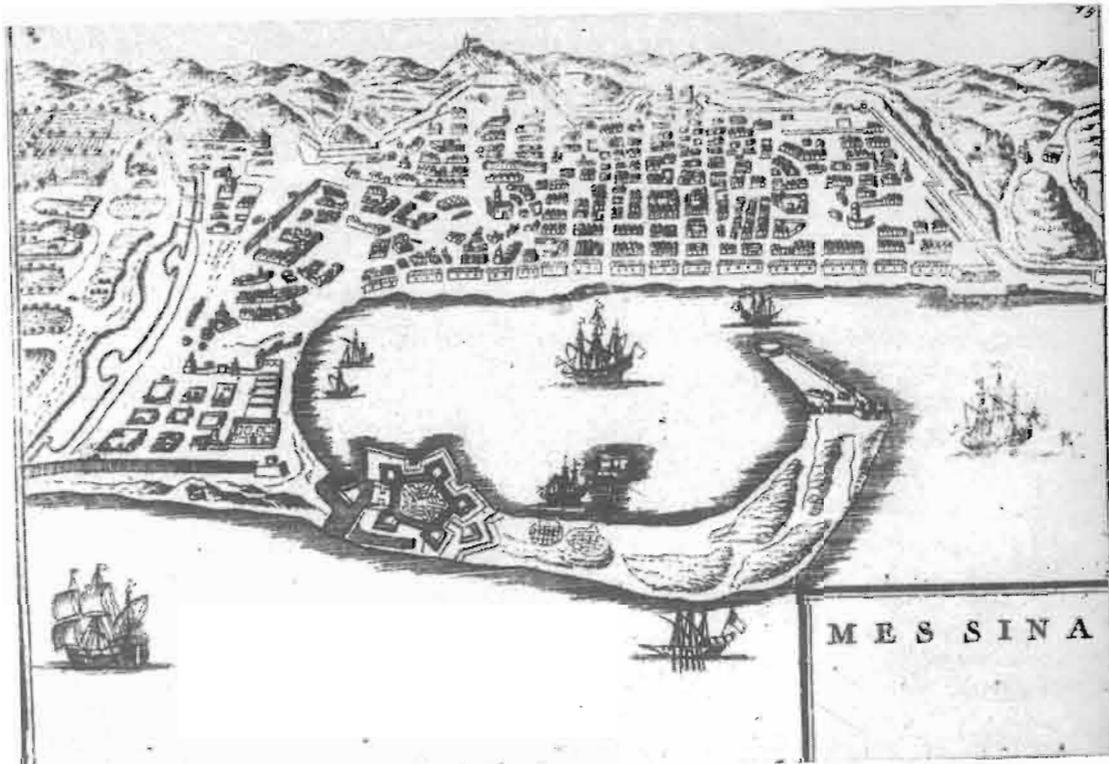
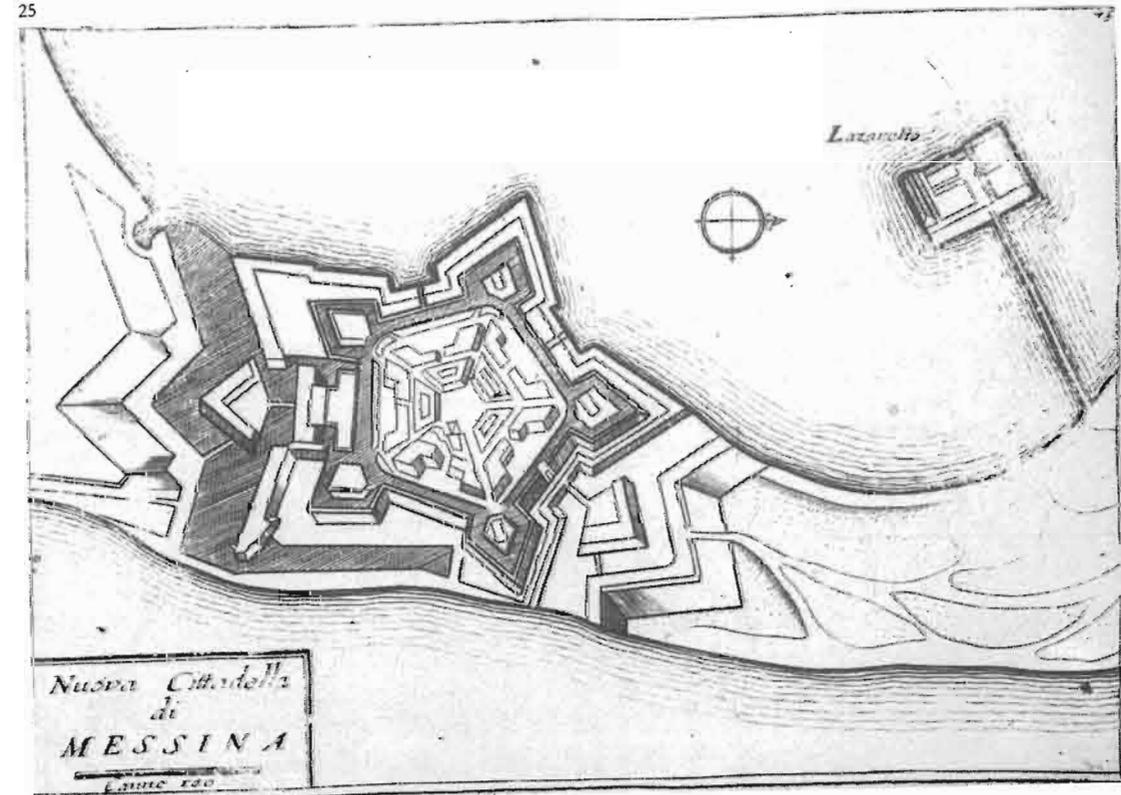
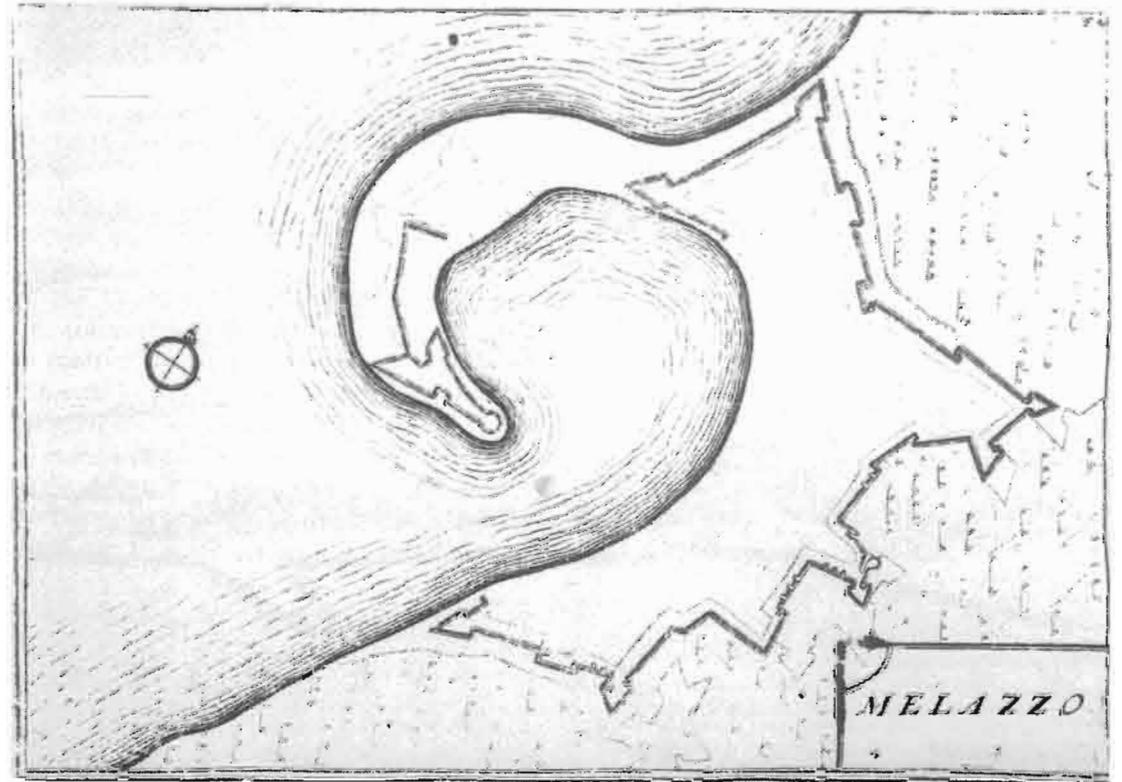
25

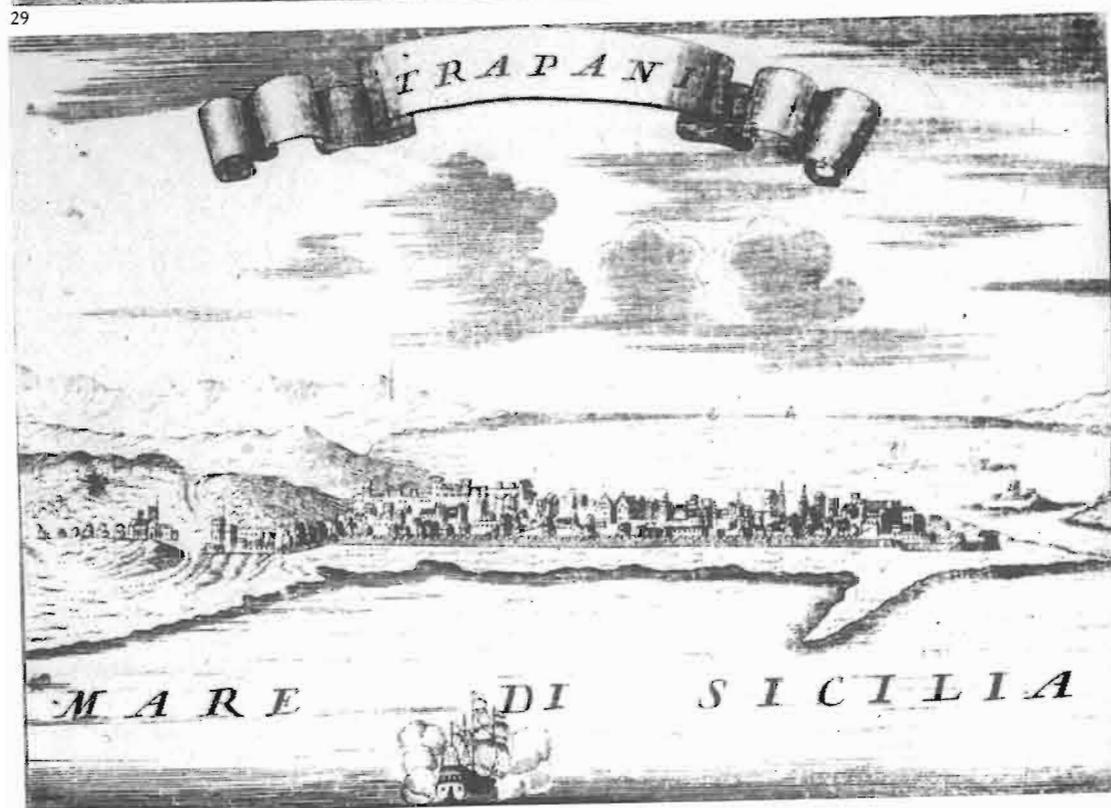
Lazaretto
Nuova Cittadella di MESSINA

26

PALERMO
MARE DI SICILIA

27

MELAZZO

28

29

30

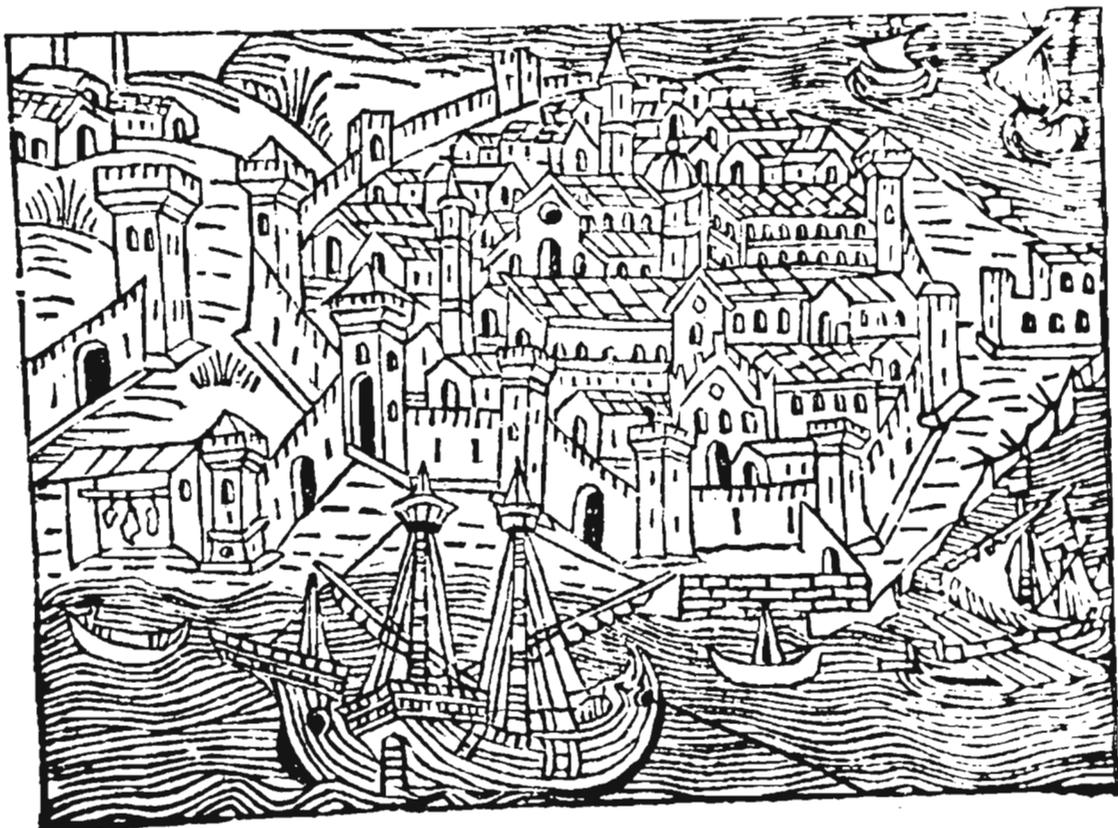
Nei preziosi documenti iconografici qui esaminati i capisaldi architettonici — di difesa e di attacco della città murata: porte, bastioni, fossati, cittadelle, castelli, etc. — sono oggetto di grande attenzione da parte degli esecutori. Tutti questi elementi risultano bene individuati, evidenziati e numerati, ciascuno con la propria denominazione. Sono riconoscibili sia lo stato attuale che quello di progetto. Da tutto l'insieme di dati e di informazioni — spesso comparando più fonti — è possibile individuare e ricostruire sia la cinta muraria nel suo complesso, sia le caratteristiche tecniche, sia la cronologia degli interventi (di 'riparo', di addizione o di ampliamento)[15].

Dai disegni del Settecento e dell'Ottocento qui riportati abbiamo una conferma di quanto in Sicilia avveniva già a partire dal Cinquecento. Le cinte bastionate vengono modificate e ampliate per far fronte alla sempre crescente gittata delle artiglierie. L'operazione più diffusa è quella di adattare alle mura esistenti una serie di opere addizionali con la costruzione di rivellini, falsabraghe, cortine, fossati, lunette, batterie, polveriste, cannoniere nascoste, strade coperte, opere a corno (o a corona o coronate), basi per l'artiglieria, piazze d'armi, etc. Secondo queste tecniche vengono rafforzate le fortificazioni di Siracusa, Augusta, Messina, Milazzo, Trapani e Marsala. In particolare le opere coronate di Messina, Siracusa e Trapani servono a potenziare la difesa dei fossati, appoggiandosi a grandiose cittadelle (la fortezza pentagonale di Messina, quella dell'istmo di Siracusa, il castello di Augusta) o a forti bastionati eretti su di un lato del fossato, come nel caso del castello di terra di Trapani.

Il materiale che adesso pubblichiamo appartiene a due fondi archivistici: quello dell'Istituto Storico e di Cultura dell'Arma del Genio di Roma e quello dell'Istituto Geografico Militare di Firenze.

Si tratta di disegni su carta o su cartoncino, a matita, china o a acquerello, in bianco e nero o a colori, di dimensioni variabili (possono superare anche il metro di lunghezza), di notevole pregio grafico e di grande valore documentario.

Dei documenti grafici esaminati proponiamo qui una schedatura sintetica — contenente informazioni essenziali e dati principali circa la provenienza, la datazione, le dimensioni, il tipo di disegno, etc. — riferita, per limitazioni di spazio, solo ad alcuni esempi particolarmente rappresentativi di città-fortezza della Sicilia orientale: Siracusa, Augusta, Messina. Per la Sicilia Occidentale ci limitiamo a pubblicare una serie di immagini su Trapani, con le relative schede (si veda l'Appendice).

25 - MESSINA. *Pianta prospettica. Stampa tratta da V. Coronelli, 1706.*
26 - MESSINA. *«Nuova Cittadella» finita di costruire alla fine del Seicento. Stampa tratta da V. Coronelli, 1706.*
27 - PALERMO. *Pianta prospettica della città e delle mura visti dal porto. Stampa tratta da V. Coronelli, 1706.*
28 - MILAZZO. *Cinta fortificata e bastione avanzato sulla penisola falcata. Stampa tratta da V. Coronelli, 1706.*
29 - MILAZZO. *La città vista dal mare. Stampa tratta da V. Coronelli, 1706.*
30 - TRAPANI. *La città vista dal mare. Stampa tratta da V. Coronelli, 1706.*

31

31 - SIRACUSA. *Incisione tratta da Filippo da Bergamo, «Supplementi delle Croniche del Venerando Padre Jacopo Filippo», Venezia 1535 (Milano, Civica Collezione della Stampe Bertarelli, Castello Sforzesco).*
L'incisione rappresenta una immagine fantastica di Ortigia. La rappresentazione cartografica delle città nel Cinquecento, tramandata da storici, letterati e geografi, è ancora essenzialmente empirica, fortemente influenzata da simbolismi e allegorie di derivazione religiosa, astronomica e mitologica. Coesistono infatti un insieme di elementi reali e fantastici, matematici e topografici che offrono suggestivi risultati utili a testimoniare un sapere sia scintifico-militare che ideologico.

Appendice

Presentiamo qui in Appendice alcune Schede relative a disegni di fortificazioni siciliane tra XVI e XIX secolo. Per la Sicilia orientale le schede si riferiscono alle città di: Siracusa, Augusta e Messina. Per la Sicilia occidentale presentiamo, per motivi di spazio, soltanto alcune schede di disegni della città di Trapani. Aggiungiamo inoltre una schedatura di stampe e incisioni di città fortificate della Sicilia tra XVI e XVIII secolo: Siracusa, Messina e Trapani. Per il resto del materiale da noi già schedato, e che non ha trovato spazio in queste pagine, si rimanda a un altro volume in corso di pubblicazione.
La documentazione qui esaminata appartiene a due Fondi Archivistici: l'Istituto Storico e di Cultura dell'Arma del Genio di Roma (I.S.C.A.G.); e l'Istituto Geografico Militare di Firenze (I.G.M.). La *veduta di Ortigia* relativa alla scheda 12 appartiene alla Civica Collezione delle Stampe Bertarelli di Milano.
Si ringraziano per la disponibilità e la collaborazione prestata per il reperimento del materiale iconografico pubblicato: il Direttore della Biblioteca e Archivio dell'I.S.C.A.G. di Roma e il Direttore della Biblioteca e Archivio dell'I.G.M. di Firenze, nonchè i dipendenti di entrambi gli Archivi Cartografici.

Disegni

1 / *«Pianta della Real Piazza di Siracusa»*
committente: Regio Officio Topografico di Napoli
data: 1826
tipo di rappresentazione: planimetria
tecnica di esecuzione: disegno a acquarello
dimensioni: cm. 57 × 77 (4 fogli)
scala: in tese
luogo di conservazione: Firenze, Archivio Cartografico dell'I.G.M., raccolta Piante di Città, cart. 88, doc. 18
osservazioni: la planimetria della città è a esclusivo uso militare in quanto lo studio riguarda la cinta bastionata e il castello, i cui singoli elementi sono riportati e numerati con la rispettiva denominazione nella legenda esplicativa contenuta nel quarto foglio
Inedita

2 / *«Profilo che taglia per lungo tutto il fronte di terra della Real Piazza di Siracusa»*
committente: Officio Topografico di Napoli
autore: Nicola Del Giudice
data: 1826
tipo di rappresentazione: sezione
tecnica di esecuzione: disegno a acquerello
dimensioni: cm. 1,97 × 11 (foglio unico)
scala: in 30 tese
luogo di conservazione: Firenze, Archivio Cartografico dell'I.G.M., raccolta Piante di Città, cart. 88, doc. 18/a.
osservazioni: la sezione, che accompagna la pianta precedente, riguarda il tratto fortificato compreso tra la Porta di Terra, la Porta di Malimposti (Ligny), il Bastione di S. Filippo, il Rivellino di Malimposti, la Porta del Rivellino di Malimposti, il cammino coperto, la Piazza d'Armi del Piano di Montedoro, la Porta di Villafranca, e la Piazza e la strada coperta dall'opera a corona
Inedita

3 / *«Profili della Real Piazza di Siracusa»*
committente: Regio Officio Topografico di Napoli
autore: allievo Ferdinando Cinque
data: 1826
tipo di rappresentazione: sezione
tecnica di esecuzione: disegno a acquerello
dimensioni: cm. 1.39 × 23 (unico foglio)
scala: in 50 tese
luogo di conservazione: Firenze, Archivio Cartografico dell'I.G.M., raccolta Piante di Città, cart. 88, doc. 18/b
osservazioni: le due sezioni, che accompagnano la pianta precedente, riguardano 1) il tratto fortificato compreso tra «la punta di castellazzo» e la «punta di carrozza» (baluardo centrale dell'opera a corona e strada coperta con Piazza d'Armi); 2) il tratto compreso tra il Bastione dei due Fratelli e la falsabraca; inoltre i tratti compresi attraverso il Piano di Montedoro, i bastioni pieni, e il tratto tra questi ultimi e la spiaggia
Inedita

4 / *«Pianta dello stato in cui si trova la banchina che si è costrutta intesta il Molo della Real Piazza di Augusta...»*
autore: Camillo Perez De Vera

data: 6 agosto 1788
tipo di rappresentazione: pianta e sezioni
tecnica di esecuzione: disegno a acquerello
dimensioni: cm. 97 × 49 (foglio unico)
scala: in canne siciliane (10 per la pianta e 8 per le sezioni)
luogo di conservazione: Roma, Archivio dei Disegni dell'I.S.C.A.G., Collezione Fortificazioni, cart. LXVIII/A, doc. 4282
osservazioni: dalla dettagliata relazione che accompagna il disegno apprendiamo: che in virtù della Real Approvazione del gennaio 1780 sono iniziati i lavori di costruzione della banchina, la quale deve essere secondo il nuovo disegno completata e prolungata, con l'aumento di spesa necessario, affinchè possa servire alla sosta dei bastimenti di guerra. La reale determinazione è comunicata con dispaccio del 6 dicembre 1785 alla Real Deputazione del Ristoro del Porto, del Molo e delle Strade. Si tratta, per il valore cartografico e per il tipo di informazioni fornite, di un disegno di singolare pregio documentario, estremamente interessante per comprendere il complicato e labotioso iter (tra Spagna e Sicilia) che precede un qualsiasi intervento di architettura militare: dall'ideazione, alla progettazione, alla reale approvazione fino alla fase ultima di intervento ad opera di una apposita Deputazione a tale fine costituita. Come può ben testimoniare questa pianta, il processo di costruzione è spesso assai lungo, nel caso in oggetto supera gli otto anni.
Inedita

5 (a-b) / *Pianta del Castello di Augusta*
data: 1780
tipo di rappresentazione: pianta
tecnica di esecuzione: disegno a acquerello
dimensioni: cm. 100 × 62 (unico foglio)
luogo di conservazione: Roma, Archivio dei Disegni dell'I.S.C.A.G., Collezione Fortificazioni, cart. LXVIII/A, doc. 4281
osservazioni: la pianta del castello riflette anche uno studio attento di tutto il sistema fortificato esistente all'intorno e dell'opera coronata sull'istmo, posta a difesa avanzata verso la terraferma e a completo isolamento della piazzaforte
Inedita

6 / *«Pianta della città e porto di Augusta»*
committenza: Reale Officio Topografico di Napoli
autore: Capitano E.G. Smith della Real Marina Britannica
data: 1823
tipo di rappresentazione: planimetria
tecnica di esecuzione: disegno a china
dimensioni: cm. 37 × 54
scala: 1:25.000
luogo di conservazione: Firenze, Archivio Cartografico dell'I.G.M., raccolta Piante di Città, cart. 89, doc. 11
osservazioni: la planimetria della città individua anche il territorio circostante, il porto e le profondità dei fondali marini. La data del rilievo può riferirsi al 1814-16 circa.
è pubblicata in: G.E. Smith, *The hydrography of Sicily, Malta and the adjacent Islands*, London 1823

7 / *«Pianta del Fronte di Terra Vecchia nella Real Piazza di Augusta»*
data: aprile 1799
tipo di rappresentazione: pianta e sezione
tecnica di esecuzione: disegno a acquerello
dimensioni: cm. 111 × 40 (foglio unico)
scala: in canne siciliane (60 per la pianta e 30 per la sezione)
luogo di conservazione: Roma, Archivio dei Disegni dell'I.S.C.A.G., Collezione Fortificazioni, cart. LXVIII, doc. 4280
osservazioni: il disegno indica chiaramente sia lo stato antico precedente l'opera da costruire, sia lo stato di progetto secondo la Reale determinazione del febbraio 1799. Il nuovo fronte fortificato da riparare costituisce l'estremità meridionale della cinta muraria, in località di Terravecchia, tra il Bastione S. Angelo, la Porta di Terravecchia e il Bastione Cannizzola. Oltre questo limite termina il territorio della città; all'esterno sono situate le batterie e le polveriere.
Inedita

8 / *«Pianta della Real Piazza di Augusta»*
committenza: Archivio Militare del Corpo di Stato Maggiore
data: 1800 circa
tipo di rappresentazione: planimetria
tecnica di esecuzione: disegno a acquerello
dimensioni: n. 4 fogli di cm. 56 × 46 ciascuno
scala: in tese
luogo di conservazione: Firenze, Biblioteca dell'I.G.M., raccolta Piante di Città, pos. 1. A. 1, n. 109
osservazioni: la pianta riguarda la città, il territorio della terraferma e il porto. È sicuramente finalizzata a scopi militari dato che la legenda serve a individuare esclusivamente e in dettaglio i bastioni, le porte, i rivellini, le batterie e le artiglierie sia delle mura che del castello. Nessun edificio della città è rilevato, mentre nel territorio circostante — con le varie località, le saline, la campagna — sono bene in evidenza gli altri luoghi della difesa di Augusta: all'interno del porto verso nord i due bastioni sugli scogli fortificati, detti di Garzia e Vittoria (dal nome del viceré di Toledo e di sua moglie); verso sud all'imboccatura del porto, la torre di Avalos (da Ferdinando di Avalos, Marchese di Pescara) situata su uno scoglio fortificato, con faro, artiglieria e milizia. La pianta, tra le più pregevoli raffiguranti la città, evidenzia chiaramente il ruolo di massima difesa attribuito al castello. Attraverso un ponte che si appoggia alla sua porta si ha l'unico ingresso verso la città, resa sicura da un profondo fossato, munito di opera coronata, da bastioni e falsabrache
Inedita

9 / *«Pianta e profilo della costruzione di una batteria»* di fronte la torre del faro di Messina
autore: Joseph Bardet di Villanova, ingegnere militare dei reali eserciti
data: 1777
tipo di rappresentazione: pianta e sezione
tecnica di esecuzione: disegno a acquerello
dimensioni: cm. 74 × 27 (unico foglio)
scala: in 15 canne napoletane
luogo di conservazione: Roma, Archivio dei Disegni dell'I.S.C.A.G., Collezione Fortificazioni, cart. LXVIII/B, doc. 4325
osservazioni: la batteria da costruirsi domina e difende tutta l'entrata del canale, proprio di fronte la torre del faro di Messina e deve servire per l'uso di quattro cannoni. Sono ben chiari gli scopi essenzialmente difensivi di avvistamento e di attacco della costruzione, sita in un'area di rilevante importanza strategica. Il disegno, pregevole per valore documentario e per le informazioni contenute, è tipico di un periodo in cui le vecchie fortificazioni vengono adattate all'uso dell'artiglieria, mentre se ne costruiscono di nuove.

10 / *«Pianta della città di Trapani»*
data: sec. XVII
tipo di rappresentazione: pianta
tecnica di esecuzione: disegno a acquerello
dimensioni: cm. 59 × 39
scala: in 100 canne siciliane
luogo di conservazione: Firenze, Biblioteca dell'I.G.M., raccolta Piante di Città, pos. 1. B. 3, n. 8950
osservazioni: la pianta, probabilmente finalizzata a scopi militari, localizza e individua nella legenda le otto Porte e gli otto Bastioni della cinta muraria.
Secondo la tradizione tramandata dagli storici Trapani ha il titolo di città Invincibile. Nella carta in alto a destra è visibile lo stemma dell'*Arma dell'Invincibile*, raffigurante una falce (drepanos in greco vuol dire falce; il nome trae origine proprio dalla morfologia del sito che si incurva formando uno «stupendo porto») sotto la quale cinque torri poggiano sulle onde del mare, sostenute da un duplice arco. I luoghi-forti della difesa della città sono ben individuabili verso oriente nelle opere avanzate che servono a rafforzare il Castello di Terra eretto su di un lato del fossato, e verso occidente, nell'imboccatura del porto, custodita dalla Torre di Ligny da una parte, e dal Castello della Colombara sito sul lato opposto.
Inedita

11 / *«Pianta della città e Porto di Trapani»*
data: 1860 circa
tipo di rappresentazione: planimetria
tecnica di esecuzione: incisione
dimensioni: cm. 58 × 43
scala: 1:7500
luogo di conservazione: Firenze, Biblioteca dell'I.G.M., raccolta Piante di Città, pos. 1. B. 3, n. 5133
osservazioni: la planimetria riguarda la città, il territorio circostante con le saline, e il porto con le profondità dei fondali marini; è ben individuata la cinta muraria con i bastioni, le batterie e le porte. Appartiene quasi certamente al periodo post-unitario dal momento che la legenda ne riporta anche gli edifici pubblici: Intendenza, Palazzo Comunale, Biblioteca Comunale, Teatro in progetto
Inedita

12 / *Veduta di «Siracusa, città nell'Isola di Sicilia»*
autore: Filippo da Bergamo
data: 1535
tipo di rappresentazione: veduta

tecnica di esecuzione: incisione
dimensioni: cm. 10 × 5
luogo di conservazione: Milano, Civica Collezione delle Stampe Bertarelli, Castello Sforzesco
osservazioni: immagine fantastica di Ortigia
è pubblicata in: Filippo da Bergamo, *Supplementi delle Croniche del Venerando Padre Jacopo Filippo*, Venezia 1535

Stampe

12 / *Messina*
autore: Matteo Greuter
data: 1657
tipo di rappresentazione: pianta prospettica
tecnica di esecuzione: incisione a stampa
dimensioni: cm. 24 × 12
luogo di conservazione: Firenze, Biblioteca dell'I.G.M.
osservazioni: la pianta prospettica costituisce un particolare della Carta d'Italia del Greuter. È visibile il quartiere di Terranova non ancora abbattuto
è pubblicata in: Matteo Greuter, *L'Italia*, Venezia 1657

13 / «*La città di Messina capitale della Sicilia*»
autore: F. Scjone incisore
data: sec. XVIII
tipo di rappresentazione: pianta prospettica
tecnica di esecuzione: incisione
dimensioni: cm. 16 × 10
luogo di conservazione: Roma, Archivio dei Disegni dell'I.S.C.A.G., Collezione delle Stampe, n. 1304
osservazioni: è ben visibile la cittadella pentagonale costruita su progetto di Carlos Grunembergh intorno al 1684

14 / «*Messina, Residence Ordinaire du Viceroy de Sicile*»
data: sec. XVIII
tipo di rappresentazione: pianta prospettica
tecnica di esecuzione: incisione
dimensioni: cm. 33 × 22
luogo di conservazione: Roma, Archivio dei Disegni dell'I.S.C.A.G., Collezione delle Stampe, n. 1753
osservazioni: l'incisione, di provenienza francese, illustra essenzialmente gli elementi della difesa della cerchia di mura: i bastioni e le porte; sulla penisola falcata la nuova cittadella con fossato e opera a corno, costruita alla fine del Seicento, la lanterna e il forte di S. Salvatore; dalla parte opposta dell'ingresso del porto, il faro; all'esterno delle fortificazioni, i castelli Reale e Gonzaga verso sud-ovest.

15 / «*Trapano*»
autore: Francesco Bertelli
data: 1629
tipo di rappresentazione: pianta prospettica
tecnica di esecuzione: incisione
dimensioni: cm. 17 × 12
luogo di conservazione: Firenze, Biblioteca dell'I.G.M., collezione Bianconi, pos. 11. A. 7, n. 4131
è pubblicata in: F. Bertelli, *Theatrum Urbium Italicarum*, Venezia 1599

16 / «*Drepano*»
autore: J. Blaeu
data: 1624
tipo di rappresentazione: pianta prospettica
tecnica di esecuzione: incisione
dimensioni: cm. 27 × 22
luogo di conservazione: Roma, Archivio dei Disegni dell'I.S.C.A.G., collezione delle Stampe, n. 1154
è pubblicata in: J. Blaeu, *Nouveau Théatre d'Italie*, La Haya 1624 (rist. a Amsterdam nel 1704 e a L'Aia nel 1724-74)

Note

[1] M.L. MADONNA, *Palermo nel Cinquecento: la rifondazione della città felice*, in «Psicon» 8-9 (1976), pp. 60-64; M. FAGIOLO, M.L. MADONNA, *Il Teatro del Sole*, Roma 1981.
[2] Per il caso di Siracusa si veda L. TRIGILIA, *Siracusa, architettura e città nel periodo vicereale (1500-1700)*, Roma 1981, pp. 17-35 e relative illustrazioni.
[3] G. AGNELLO, *Le torri costiere a Siracusa nella lotta anticorsara*, in «Archivio Storico Siracusano», IX (1963), pp. 21-60; dello stesso Autore, *L'architettura Sveva in Sicilia*, Roma 1935; S. BOSCARINO, *Catania: le fortificazioni alla fine del Seicento e il piano di ricostruzione dopo il terremoto del 1693*, in «Quaderni dell'I.D.A.U. di Catania», 8 (1976), pp. 69-102; A. GUIDONI MARINO, *Urbanistica e Ancien Regime nella Sicilia Barocca*, in «Storia della città», 2 (1977), pp. 3-14 (utile anche per la bibliografia); P. MARCONI (a cura di), *I Castelli*, Novara 1978; M. GIUFFRÈ, *Castelli e luoghi forti di Sicilia*, Palermo 1980; C. SCHMIEDT, *Le fortificazioni dalla metà del sec. XVI all'Unità d'Italia*, in *Storia d'Italia* (Einaudi), Torino 1973, vol. 5, pp. 208-257.
[4] Si vedano ad es. G. BRAUN, *Descrizione, vedute o piante delle principali città del mondo*, Colonia 1582-90; P. BERTELLI, *Theatrum Urbium Italicarum*, Venezia 1599; F. SCOTO, *Itinerario, ovvero nova descrizione dè viaggi principali d'Italia*, Venezia 1670; J. BLAEU, *Nouveau Théatre d'Italie*, Amsterdam 1704; *Raccolta delle più illustri e famose città di tutto il mondo*, sta nella collezione degli *Atlanti* dell'I.G.M. di Firenze; A. ORTELY, *Theatrum Orbis Terrarum*, Anversa 1595 (1ª ed. del 1570); A. BULIFON, *Del Regno di Napoli con le sue Province*, Napoli 1692; V. CORONELLI, *Teatro della guerra*, Napoli 1706; si veda inoltre C. GUBITOSI, A. IZZO, *L'architettura militare del Regno delle Due Sicilie* in «Castellum», 15 (1972), pp. 52-54 in cui è riportato un disegno di Ottone di Berger del 1793 che illustra le più importanti fortificazioni del centro-sud dell'Italia: Messina, Siracusa, Augusta, Palermo, Trapani, Gaeta, Porto Ercole, Orbetello, Capua e Pescara.
[5] M.L. MADONNA, *Palermo...*, cit.; M. FAGIOLO, *Il Teatro...*, cit.; L. TRIGILIA, *Siracusa, architettura...*, cit.
[6] Dal Proemio al lettore di F. BONANNI, *Antiche Siracuse*, Palermo 1717; T. FAZELLO, *De rebus siculis decade duae*, Panormi 1558, trad. da R. Fiorentino, Palermo 1817, p. 215.
[7] La tradizione mitologica classica vuole che Archia di Corinto fuggendo dalla sua patria, giungesse per consiglio dell'oracolo in Ortigia, che chiama così Siracusa e che significa 'portare alla quiete'.
L'isola è anche detta *homotermon* (per la costanza della temperatura delle sue acque e del suo clima) e forse chiamata ancor più anticamente con questo nome dagli Etoli che, venuti da Ortigia (isola delle Cicladi) dopo un grande diluvio, dal nome della loro patria originaria denominano così il nuovo approdo, consacrandolo a Diana (Dione in greco) nota tra l'altro come dea dell'Acqua. Ma Siracusa è per di più consacrata al culto di Minerva (Athena), dea della Vittoria, ovvero dea della Prudenza propriamente dei sovrani, e l'ulivo — simbolo di salvezza e salute — le è sacro.
[8] Stemma di Siracusa, emblema e simbolo di potenza militare è l'*aquila reale* coronata, con fulmine negli artigli, e una fortezza dipinta nel petto. Si veda in proposito L. TRIGILIA, *Siracusa, architettura...*, cit., pp. 19-23.
[9] T. FAZELLO, *De rebus...*, cit., trad. da R. Fiorentino, p. 215; inoltre V. AMICO, *Lexicon Topographicum Siculum*, voll. 2, Panormi, trad. da G. Di Marzo, voll. 2, Palermo 1855-56, vol. II, p. 506.
[10] Si rimanda alle relative schede dei disegni: n. 1, 2, 3; inoltre a L. TRIGILIA, *Siracusa, architettura...*, cit., pp. 25-35 e *Siracusa, distruzioni e trasformazioni urbane dal 1693 al 1942*, Roma 1985, tavv. 17, 18, 49-52.
[11] In proposito rimandiamo a un'altra pregevole «pianta della Real Piazza di Siracusa» (pubblicata in L. TRIGILIA, *Siracusa, distruzioni...*, cit., tav. 30), fatta rilevare dal Corpo Reale del Genio nel 1830, circa, il cui disegno è tra i più accurati nei dettagli. La *Legenda*, foltissima di dati e informazioni, indica in questo caso anche gli edifici civili e le strade, oltre le costruzioni militari e le fortificazioni, fornendo un'immagine di Ortigia ancora perfettamente integra nel tessuto urbano, in una fase antecedente gli interventi di ristrutturazione e demolizione. Le due piante — quella del 1826 qui pubblicata, e quella a cui si rimanda — costituiscono, in base all'attuale livello di conoscenza, rarissime testimonianze dell'immagine complessiva della Siracusa pre-unitaria. Altri importanti disegni in L. TRIGILIA, *Siracusa, distruzioni...*, cit., tavv. 17, 18, 49-57 testimoniano l'interesse per le fortificazioni siracusane, per i problemi del loro 'riparo', adattamento e ampliamento.
[12] Tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento la pressione delle guerre napoleoniche rendeva insicuro il Regno di Napoli. Il sovrano Ferdinando III di Borbone è costretto a cercare rifugio, nel 1798 e nel 1806, in Sicilia, considerata meta per la difesa da un eventuale attacco nemico. Nel 1806 il sovrano giunto nell'Isola compie il giro delle città ritenute più sicure: Messina, Catania, Augusta, Siracusa, Piazza Armerina e Castrogiovanni. Di Siracusa dice ha 'superbissi-

me' porte, fortificazioni paragonabili a quelle di Mantova e che «Non c'è Piazza più considerevole e forte»: G.M. CAPODIECI, *Annali*, ms. della Biblioteca Alagoniana di Siracusa, sec. XIX, XV, f. 339, la cronaca della visita è riportata da G. AGNELLO, *La visita di Ferdinando di Borbone a Siracusa nel 1806*, in «Archivio Storico Siracusano», XIII-XIV (1967-68), pp. 79-84.
[13] Si veda ad es. la *Veduta di Ortigia* di Filippo da Bergamo del 1535, scheda n. 12.
[14] Rimandiamo per la bibliografia alla precedente nota n. 4 e inoltre a T. COLLETTA, *Atlanti di città del Cinquecento*, Napoli 1984.
[15] Si vedano le schede n. 4, 7, 9 e relative osservazioni e illustrazioni.

DOCUMENTI

Torri di guardia nel littorale della Sicilia[1]

La Sicilia, perchè Isola, è circondata da ogni suo fianco dal mare, e perciò da ogni sua parte esposta all'invasioni dè nemici e corsari: quindi con regola di buon governo prudentemente si pensò per custodirla, all'invenzioni delle Torri, in questa forma. Furon disposte intorno al littorale dell'Isola alcune Torri con proporzionata distanza, in maniera che una guardi l'altra; onde nell'accostarvi navi o nemiche, e di corsali, o amiche, le persone destinate alla custodia di queste Torri sono in obbligo la notte di avvisare la Città vicina con tanti fuochi quante sono le navi vedute nel giorno.
La Torre poi, che le succede vicina corrisponde con altrettanti fuochi, e questa avvisa la seguente, e così di mano in mano una avvisa l'altra; sicchè in men di un'ora resta tutta la Sicilia avvisata e si mette in guardia. In oltre il principale che presiede a ogni Torre è in obbligo di portare la notizia alla Città vicina. Le persone che assistono e abitano in dette Torri, almeno due, ricevono il salario dalla Deputazione del Regno, che ha la cura di pagarli e di munire dell'armi necessarie, e ristorar di fabbriche dette Torri. Scrive D. Vincenzo Auria nell'*Istoria Cronologica dè Vicerè* a f. 43 che cominciò la fabbrica di queste Torri in tempo del Vicerè Giovanni De Vega nel 1554. Per questo necessario mantenimento nel Parlamento celebrato in Palermo a 9 aprile 1579 fu conchiuso da tre bracci di esso offerire il donativo di scudi diecimila ogni anno per questa importante necessità e tutela di tutto il Regno, come s'ha nel libro dè Parlamenti di Sicilia di Andrea Marchese della stampa del 1659, f. 210 e nella ristampa del 1717 a f. 216, ed è stato confirmato fino al presente. Sicchè va a carico di detti Deputati di provvedere di Torrieri, munizioni, e fabbriche queste Torri, e di punire le trascuraggini che si commettono.
D. Vincenzo Auria nell'*Istoria Cronologica dè Vicerè di Sicilia*, f. 63 pure scrive che cominciò detto donativo nel 1579.
Oltre le Torri che stanno sotto il governo della Deputazione del Regno in numero di 37 ve ne sono oltre 10 nelle riviere della Città di Palermo, delle quali ha cura il suo Senato, da cui son provedute di tutto il necessario. Le Torri sotto la cura della Deputazione del Regno sono le seguenti:
dall'Acqua dè Corsali, vicino Palermo,
di Colonna presso Termine,
di Calura, vicino Cefalù,
di Scillichenti,
della Pietra della Nave,
di Passo di Lauro,
della Marina di Patti,
di Vindicari,
di Scalambra,
di Santa Croce di Punta di Pietra nel litorale di Ragusa,
di Manfria, seu Ossana nel contorno di Terranuova,
delle Fontanelle,
di Macauda,
di Felice nel territorio di Siculiana,
di Marinata nel littorale di Siculiana,
di Monterossello nella riviera di Girgenti,
di Monterosso in detta riviera,
di Polluce nel territorio di Castelvetrano,
di Nubia, seu di Castro,
di S. Stefano altagrossa,
d'Oria, seu Scupello,
di San Giovanni di Cofano,
di Roccarlo,
di Scieri,
di Jazzolino,
di Guidaloca,
di Molinazzo,
di Alba,
di Pozzillo,
di Toleda, nel littorale di Carini,
dell'Isola delle Femmine,
del Grugno,
dell'Insegna,
d'Isolilla,

di Sant'Anna,
di Vigliena.

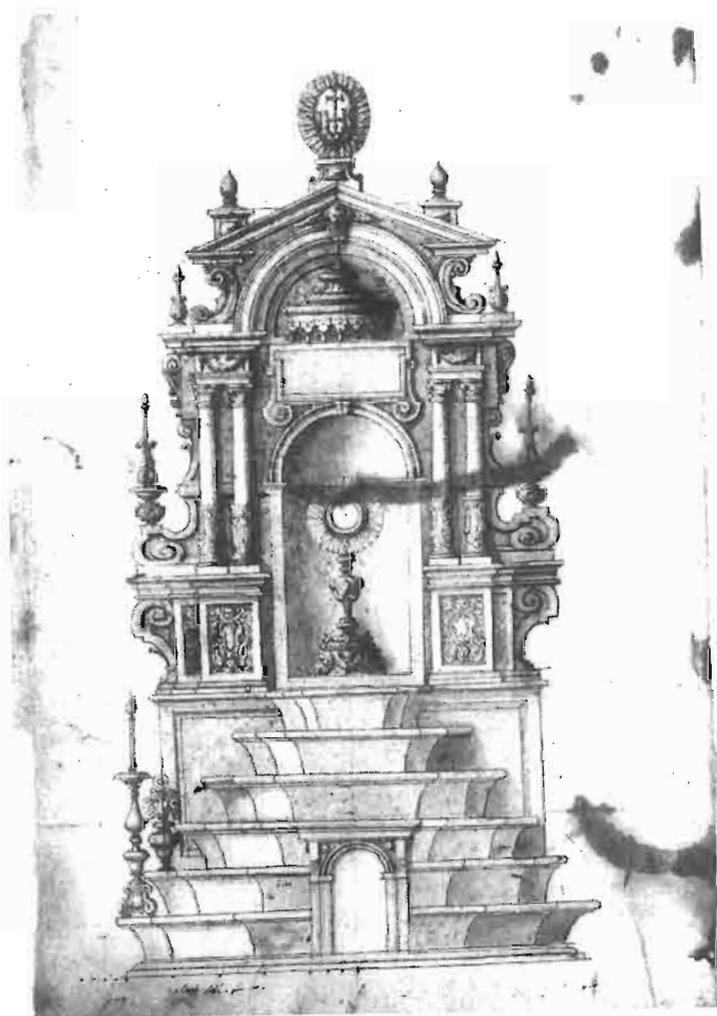
Le dieci in governo della Città di Palermo, delle quali fa menzione l'Auria cit. f. 245:
di S. Elia, con tre soldati di guardia,
di Zafarana, con tre soldati,
di Mongerbino, con tre soldati,
di Monte Pellegrino, con tre soldati,
di Mondello, con due soldati,
del Damuso di Gallo, con due soldati,
di Mazzone di Gallo, con due soldati,
di Sferracavallo, con tre soldati,
dell'Isola, con due soldati,
di Capo delle Rame, con tre soldati.

Di queste Torri fa menzione Giovanni Barclai nell'Argenide *lib.* 1, col nome di Angari.
I fuochi che fanno in tanto numero, quanto son le navi vedute, si chiaman fani. Viene dall'arabico Fanarche, che significa fiaccola, o lanterna, come scrive il Cascini [...] o pur da Phanos, parola greca, che suona lampada, [....] e nel sostantivo: lanterna, lampas, fax [....].

[1] Il Documento: *Torri di guardia nel littorale della Sicilia* è tratto *Dalla Sicilia ricercata nelle cose più memorabili* di Antonio Mongitore, edita a Palermo nel 1742-43, pp. 26-29 (ristampata a Bologna nel 1977).

Disegni nella Biblioteca Centrale della Regione Siciliana

Diana Malignaggi

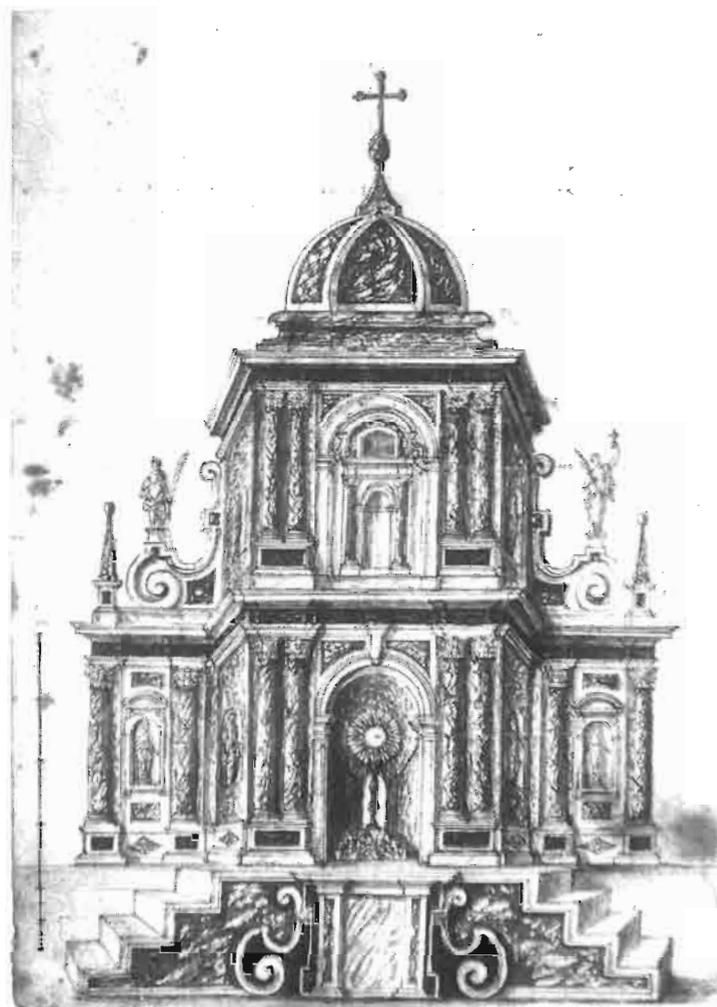
Durante lavori di riordinamento del patrimonio librario appartenente alla Biblioteca Centrale di Palermo è stato recentemente rinvenuto un gruppo di carte contenente elaborati grafici.
Si tratta di una raccolta composta da disegni e da pagine staccate da testi a stampa, questi ultimi datati al XVII secolo. Per il momento non risulta l'appartenenza documentata a un fondo librario o ad una collezione, tuttavia ricerche in tal senso sono condotte dal personale scientifico della Biblioteca, in quanto le indagini sono legate alla individuazione selettiva dei fondi librari che costituiscono il patrimonio della Biblioteca.
La raccolta dei documenti grafici, che si presentano a fogli staccati di varia dimensione, pur non avendo i connotati specifici della collezione artistica, dimostra un certo legame logico che ha tramandato nel tempo questi fogli nel loro insieme. Essi sono pervenuti in cattive condizioni di conservazione, quindi dopo il restauro del supporto cartaceo, ordinato dalla Biblioteca, sono stati sistemati in una cartella insieme ai fogli a stampa.
L'esame analitico dei testi grafici unitamente alla ricerca storica appena iniziata non ci hanno fatto subito pervenire a risultati compiutamente definiti, tuttavia alcuni particolari rilievi si possono già proporre all'attenzione del dibattito culturale e pertanto si ritiene opportuno divulgarli.
Questi materiali grafici si possono suddividere secondo alcune classi tipologiche che agevolano la selezione, per mancanza di qualsiasi informazione complementare relativa ad autori e soggetti.
Enumerando i disegni notiamo che cinque fogli presentano diverse versioni relative alla tipologia del ciborio o tabernacolo, oggetto liturgico variamente interpretato probabilmente non da un singolo disegnatore (Figg. 1-5).
Un solo foglio contiene il disegno di un apparato a destinazione sacra qual'è quello usato per il servizio liturgico dell'adorazione delle Quaranta Ore (Fig. 6).
In un foglio di grandi dimensioni sono contenuti nel *recto* e nel *verso* due disegni di figura virile, di cui uno è propriamente lo studio delle proporzioni della figura umana secondo l'insegnamento del trattato vitruviano. Infatti una lunga nota collocata lateralmente indica che l'elaborato grafico appartiene ad un foglio di studi e appunti sul testo di Vitruvio (Fig. 7-8).
Anche una seconda carta presenta dei disegni nelle due facce realizzati con differente tecnica grafica: inchiostro e penna per la statua di una santa, la matita per lo studio di cinque teste. A questo foglio era stato attaccato un foglietto di minore dimen-

1

sione contenente lo schizzo a penna e inchiostro di un ciborio; il restauro ha mantenuto la giunzione dei due fogli di cui è composto il disegno originale (Figg. 9-10).
Segue un gruppo di quattro disegni di soggetto simile, si tratta di esercitazioni grafiche sul tema della colonna e della trabeazione, di esercitazioni di geometria piana e di schizzi di un corridoio con la traccia grafica delle travi del solaio (Figg. 11-14). Può essere affiancato al gruppo precedente il disegno relativo alla balaustra di un palchetto, da adibire per un organo o per una cantoria (Fig. 15).
Altri disegni si possono raggruppare attorno al tema dell'ornamentazione; è questo lo studio che nell'ètà barocca ha avuto gran parte nella esercitazione grafica, a motivo dei molteplici significati affidati alla decorazione per ogni tipo di manufatto artistico. Sono disegni realizzati a penna e ombreggiati con inchiostro diluito, oppure disegni con la sola penna che ripetono un complesso motivo decorativo (Figg. 16-18).

1 - *Ciborio.*

2 - *Disegno per un ciborio a marmi mischi.*

3 - *Tabernacolo.*

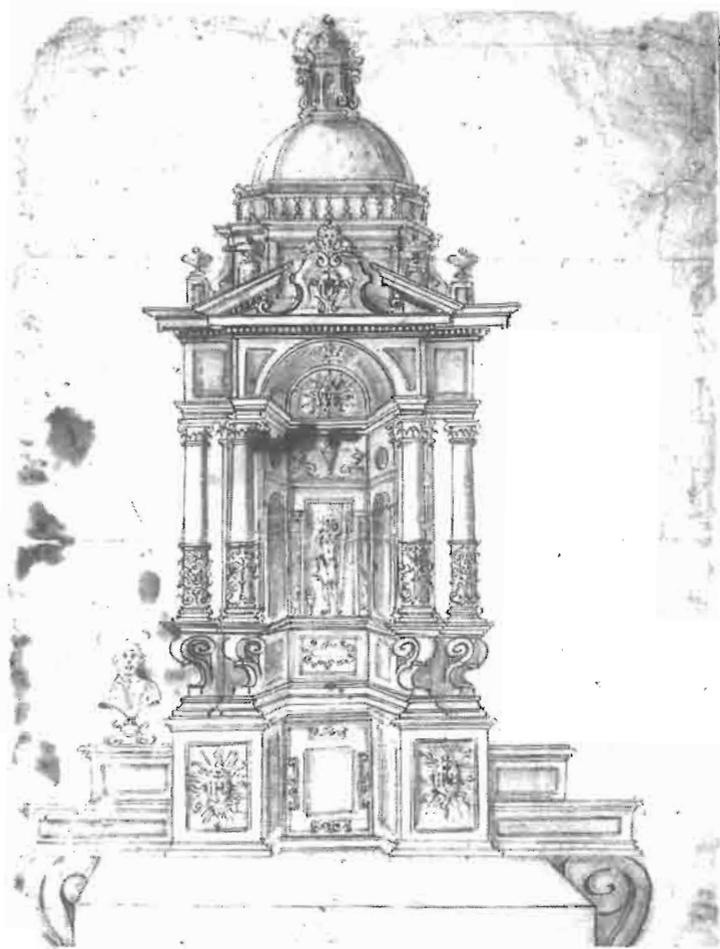
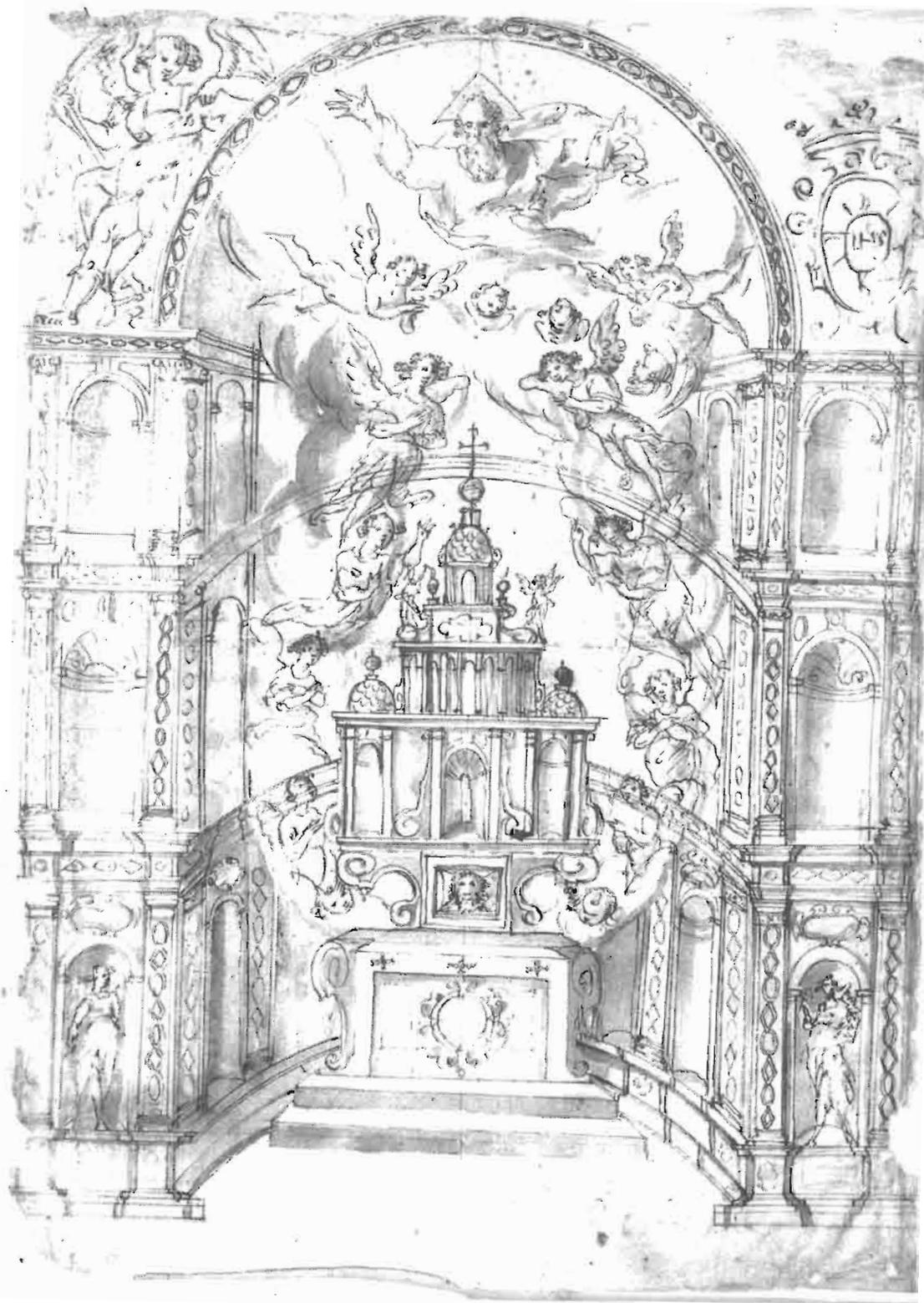
4 - *Altare.*

2

Soltanto due elaborati grafici si differenziano particolarmente dai precedenti, sia per il segno grafico, sia perché contengono delle raffigurazioni di carattere pittorico (Figg. 19-20).
Un gruppo di disegni su fogli di diversa dimensione rappresenta esercitazioni scolastiche di geometria, si tratta probabilmente di studi prospettico-matematici in uso tra gli architetti del Sei-Settecento. Un solo disegno contiene lo schema grafico delle funi e delle ruote di una macchina a tenaglie; è segnato su carta bianca con matita, penna e inchiostro nero, misura mm. 580 x 430. Sono stati trovati, allegati insieme a questi disegni, alcuni fogli a stampa, staccati da libri illustrati con incisioni ad acquaforte. Ad un unico testo appartengono alcune pagine, dal formato mm. 440 x 280, che recano il titolo «*Schema / Partes Assis / librae atque unciae / simul colligens*». Da un libro di formato diverso (mm. 450 x 325) è stata prelevata la pagina con la raffigurazione ad acquaforte della scala altimetrica degli angoli, che è firmata «*Iacobus Lusuerg Mutinensis faciebat prope*

5 - *Studio di un ciborio.*

6 - *Studio di un apparato liturgico.*

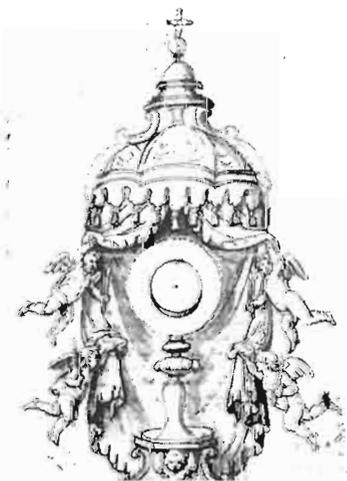
7 - *Studio di figura virile.*

8 - *Figura virile.*

Collegium Romanum anno 1668», (mm. 180 × 185, campo inciso).
Ad un libro di ottica doveva appartenere una seconda pagina illustrata, che nella parte del testo fornisce l'elenco degli oggetti necessari alla fabbricazione di cannocchiali con quattro vetri da 10 palmi e 100 palmi. Il foglio reca scritto in testa «Nota degli strumenti più generali», l'illustrazione è firmata «*Iacobus Lusuerg Mutinensis faciebat prope Collegium Romanum anno 1686*»; raffigura la «*Tabula Ignographiae Munimentorum* (mm. 220 × 170, campo inciso).
Gli altri fogli appartengono verosimilmente a un trattato di architettura, in quanto sono presenti le pagine relative alla comparazione degli ordini, la «*tabula ponderorum septima, in qua omnes mensurae antiquae ac nostra examinantur*» e la «*tabula proportionum secunda*», ove è raffigurato il monogramma dell'Ordine dei Gesuiti. Dovrebbe trattarsi di un libro probabilmente stampato a Roma, scritto da un teorico dell'architettura appartenente alla Compagnia di Gesù.
Abbastanza semplici sono i materiali e le tecniche adoperate

9 - *Studio di una statua femminile.*
10 - *Studio di cinque teste.*
11 - *Studio per una prospettiva scenografica.*
12 - *Studio per una prospettiva scenografica.*

4

5

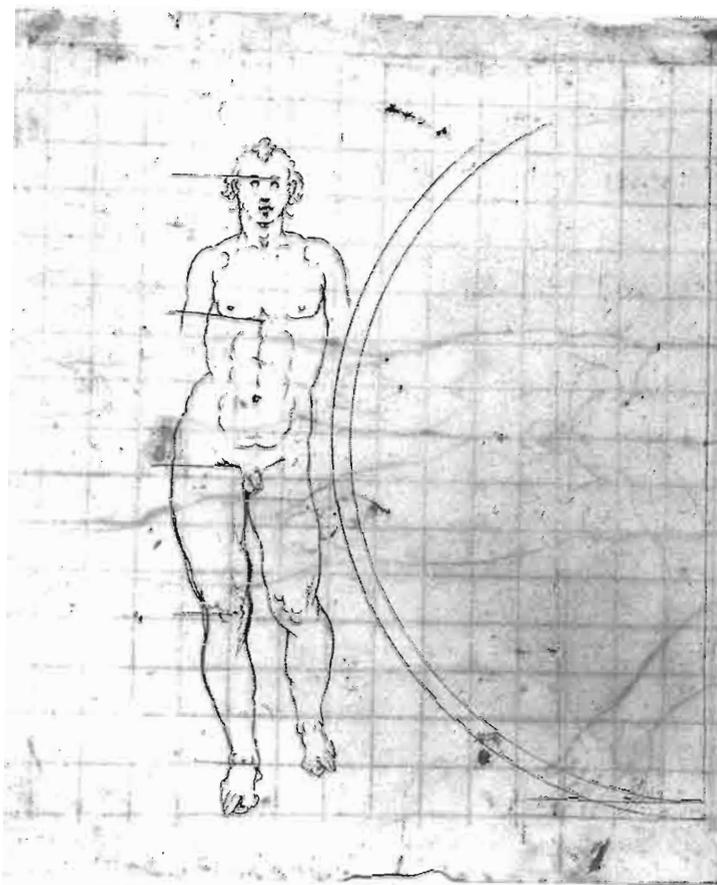
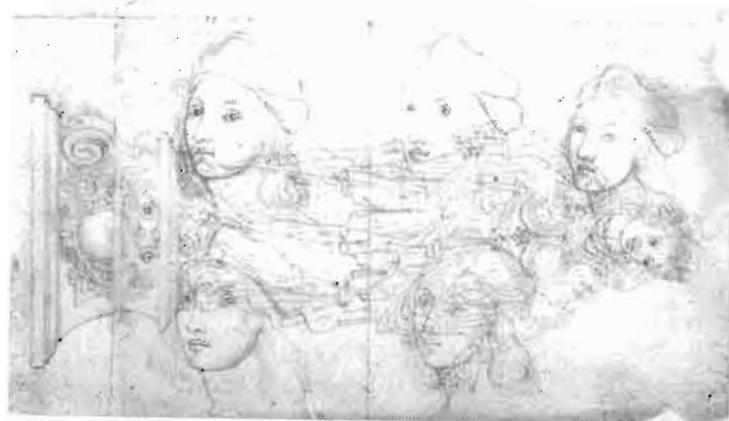
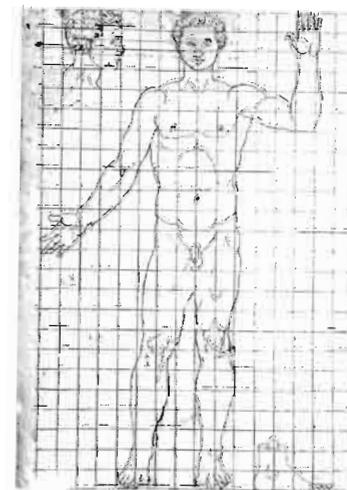
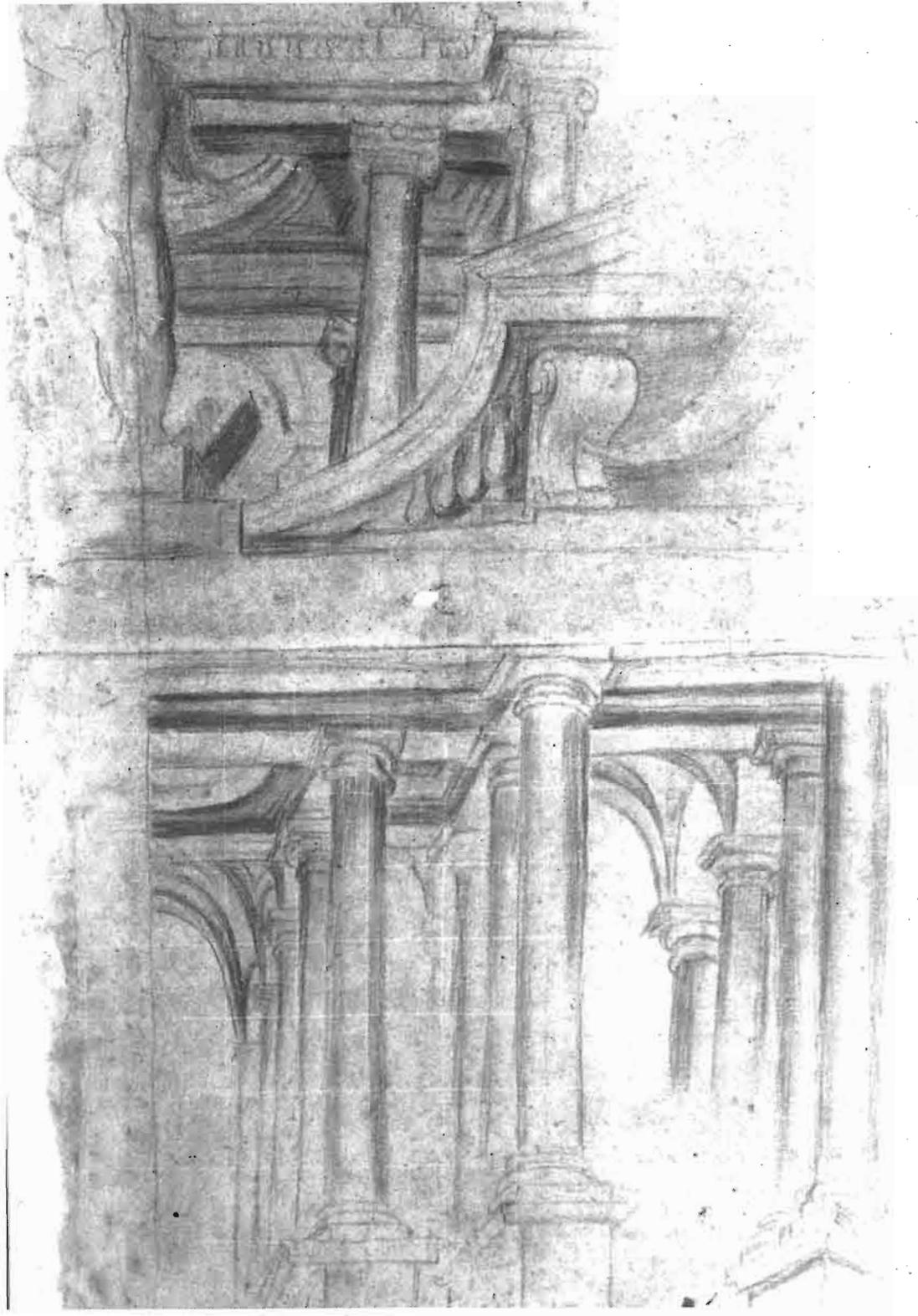
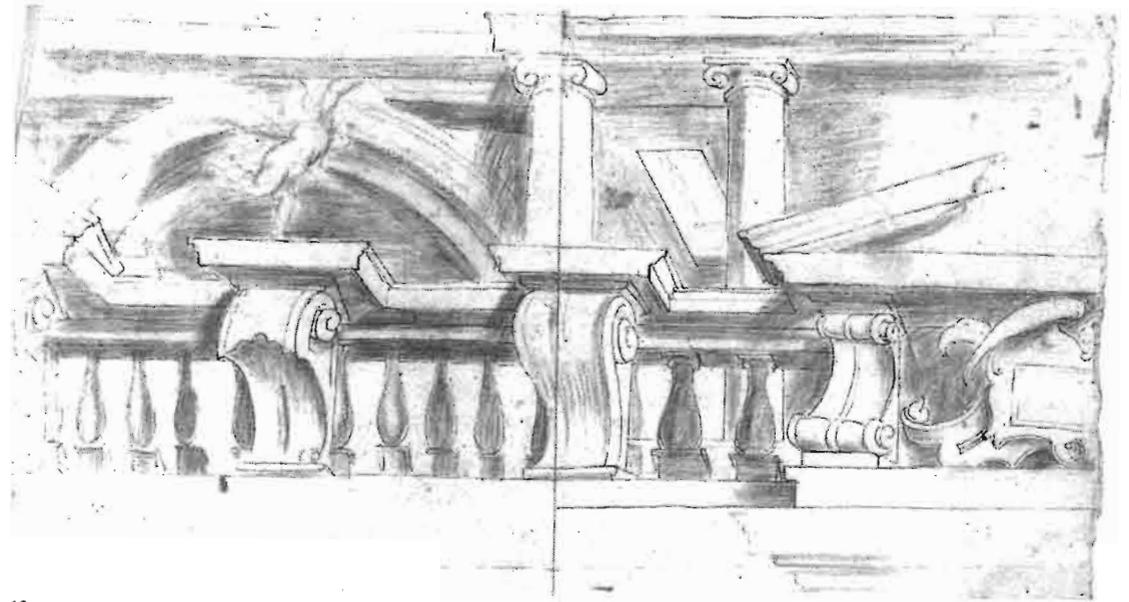
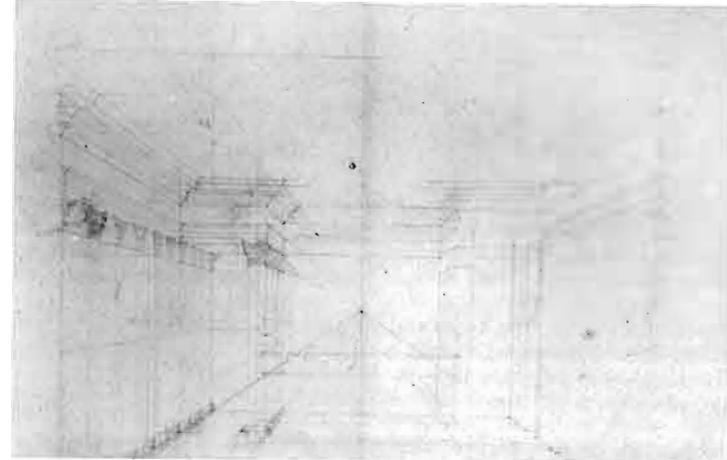
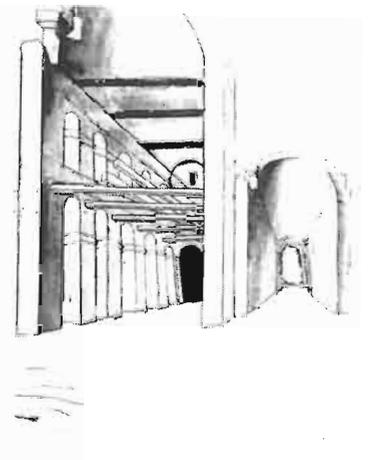
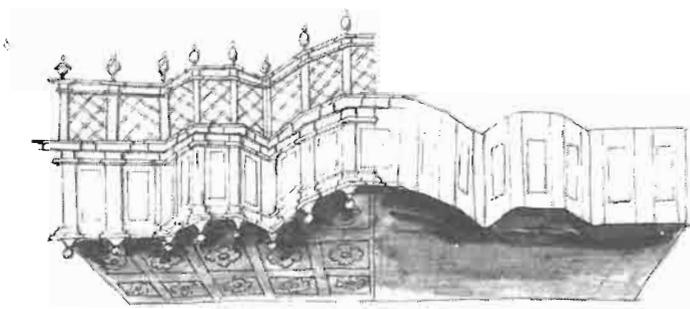
6

nella realizzazione di questi disegni. La carta di supporto è bianca, di fibra consistente e leggermente porosa, in pochissimi esemplari è possibile individuare la filigrana.
Gli inchiostri usati per i disegni a penna sembrano appartenere alla categoria dei metallo-gallici, in particolare negli esemplari in cui l'inchiostro ha assunto una colorazione accentuatamente marrone. In alcuni esemplari sembra sia stato adoperato l'inchiostro di bistro, allorchè il segno è passato sul verso del foglio. I disegni eseguiti a penna sono ombreggiati da acquerellatura marroncina, ottenuta per mezzo dell'inchiostro diluito passato a pennello secondo l'insegnamento di Filippo Baldinucci, che nel *Vocabolario dell'Arte del Disegno* del 1681, così spiega: «una sorta di colore che serve per colorir disegni; e si fa mettendo due gocciole d'inchuostro in tant'acqua quanta starebbe in un guscio di noce, e più a proporzione».
L'impiego di questa tecnica è stata adatta alla registrazione dell'effetto luministico e alla conseguente modulazione dei volumi. Il metodo era stato già ribadito, prima del Baldinucci, da R. Borghini (*Il Riposo*, 1584), che indicava «Si può disegnare con la penna sola, lasciando i lumi della carta, il qual metodo è molto difficile, ma molto a maestra mano conveniente. Ma volendo fare disegni più vaghi per mettere più figure insieme, e dimostrar qualche historia, sarà molto a proposito disegnar di chiaro oscuro sopra fogli tinti, che fanno un mezzo, e la penna fa i dintorni, o lineamenti, e l'inchiostro con acqua fa una tinta dolce, che vela, e adombra il disegno, di poi con pennello sottile intinto nella biacca stemperata con gomma si fanno i lumi».
Evidentemente i risultati espressivi di questa tecnica sono stati molto apprezzati in età Barocca, come si potrà vedere nelle schede ove i disegni sono singolarmente studiati.
Questi disegni di prevalente soggetto architettonico sono molto utili e indicativi per percorrere le vicende inerenti ai progetti e agli studi di architettura praticati oltre due secoli addietro. L'aspetto teorico è illustrato con evidenza dalle indicazioni desunte dalla trattatistica che, confluendo nelle esercitazioni pratico-manuali, hanno fornito una serie di indicazioni utili per ogni tipo di applicazione progettuale.
Tale processo pratico ha condotto all'esercitazione del disegno che è stato, sia lo strumento della raffigurazione ideativa, sia il linguaggio che ha fatto da tramite alla rappresentazione dinamica dei significati. Se alcuni disegni hanno dei riferimenti con avvenimenti artistici dell'Ordine dei Gesuiti, come si dirà nelle schede, mi piace ricordare un'iscrizione che sembra illustrare l'infaticabile attività di quegli artisti-disegnatori di ogni livello qualitativo.
Il motto è leggibile sull'affresco raffigurante *Il Trionfo della Scienza e delle Arti* in una sala dell'ex Collegio Massimo dei Gesuiti, ora sede della Biblioteca Regionale: *Solicitudine / non pigri / spiritu ferventes / Ad Rom.* 12/.

13 - *Schizzo architettonico.*
14 - *Veduta di un corridoio con pilastri.*
15 - *Balconcino per organo o cantoria.*
16 - *Stemma di un cardinale Farnese.*

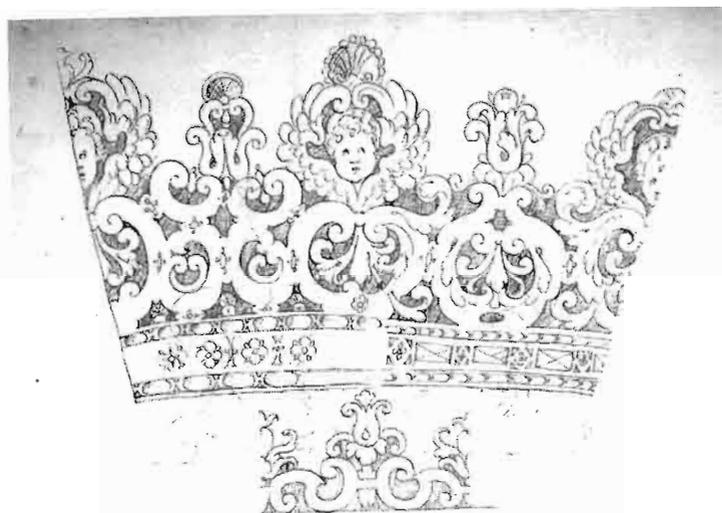
7

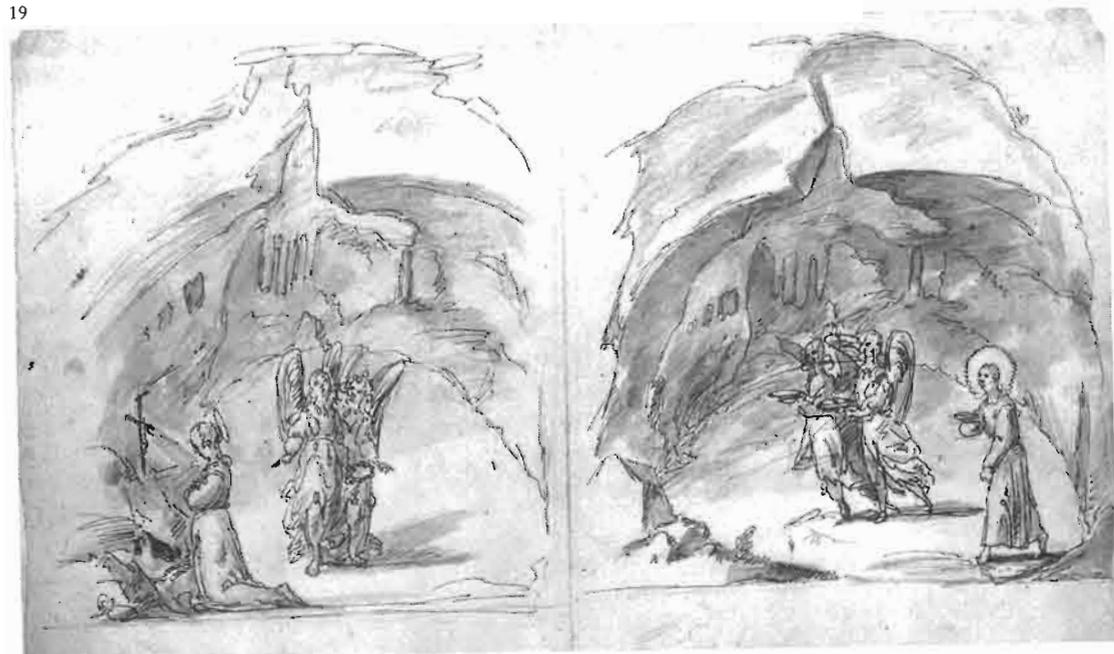
8

9

10

17 - *Frontespizio.*
18 - *Ornamentazione.*
19 - *Scena sacrificale.*
20 - *Un santo in preghiera.*

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

Appendice

1. CIBORIO
penna e inchiostro marrone, acquerello marrone su carta bianca; mm. 430 x 300; in basso a sinistra è la nota della scala dei palmi (Fig. 1).

Sulla mensa dell'altare attorno al tabernacolo si elevano sei gradini, un monumentale ostensorio è contenuto nella nicchia superiore che è affiancata da due coppie di colonne con capitelli ionici che sostengono la trabeazione e un fastigio a timpano; in alto è rappresentato lo stemma dell'Ordine dei Gesuiti.
Il disegno è condotto con tratti molto regolari, particolarmente nelle modanature laterali esterne che tendono a indicare la materia del marmo lavorato a contorno mistilineo. Di una certa importanza documentaria sono gli schizzi degli oggetti di arredo: i candelabri, l'ostensorio, i vasi, il baldacchino e le terminazioni laterali a cuspide. Il tema spaziale, che è suggerito dalla rigida intelaiatura degli elementi strutturali e dei dettagli decorativi, è centrato attorno alla nicchia-contenitore eucaristico la quale appare sottolineata dall'emergenza delle partizioni architettoniche trasformate, secondo il gusto del tempo, in un fastigio ove il dettaglio decorativo assume particolare rilievo semantico. Evidenti sono taluni legami con gli schemi compositivi della tradizione trattatista del Manierismo i quali, è noto, perdurano tra Seicento e Settecento in alcune forme della cultura architettonica siciliana. Probabilmente il pensiero ideativo che ha guidato il disegno si riferiva alla destinazione per l'Ordine dei Gesuiti, anche perchè da architetti quali Natale Masuccio e Mariano Smiriglio è desunta la genesi culturale e espressiva di questo progetto, che tuttavia è cronologicamente riferibile verso gli ultimi anni del XVII secolo per la rappresentazione barocca con cui è stata operata la cifra manierista di alcuni dettagli. Infatti attorno alla nicchia il fastoso contorno ornamentale dell'ancona è una presenza necessaria per la costituzione di un quadro scenico immobile e solenne, ma soltanto percepibile visualmente a distanza. Nel contesto della cultura scenografica barocca lo studio della fenomenologia dell'altare denota infatti la interdipendenza tra l'apparato festivo e l'architettura di arredo stabile.

2. CIBORIO A MARMI MISCHI
penna e inchiostro bruno, acquarello giallo-ocra, grigio, marrone e azzurro; mm. 430 x 290; lateralmente è segnata la scala dei palmi (Fig. 2).

Il disegno è acquerellato a piccoli tocchi per offrire o suggerire la visione dell'accostamento cromatico dei marmi intarsiati a *mischio*, secondo la comune denominazione dialettale di questa tecnica ornamentale.
L'oggetto è stato ideato a somiglianza di un edificio architettonico a due piani, l'inferiore ha per poligono di base un dodecaedro, il superiore l'esagono raccordato al precedente da orecchie a voluta.
In questo disegno l'idea progettuale sembra appartenere a un architetto, che ha concepito il ciborio alla stessa maniera con cui si progettava un edificio ecclesiastico; colonne appaiate e nicchie con statue movimentano la spazialità vivacemente cromatica dell'insieme.

3. TABERNACOLO
penna e inchiostro bruno, acquarello grigio-azzurro; mm. 410 x 280 (Fig. 3).

La nicchia centrale che contiene la rappresentazione di Cristo portacroce è affiancata da colonne appaiate, la trabeazione abbastanza alta è sormontata dal timpano spezzato con terminazioni decorative mistilinee.
Una cupoletta poggiante su tamburo poligonale è circondata da una balaustra e coronata da un lanternino. Il tratto a penna, che accenna alla formulazione prospettica della mensa dell'altare, sottolinea che il progetto grafico si riferisce a un tabernacolo.
Nella zona basamentale sono gli schizzi raffiguranti lo stemma dei Gesuiti e alla sinistra un busto reliquiario. L'impostazione architettonica degli elementi costitutivi è simile al progetto relativo al disegno n° 1, anche se con varianti di segno grafico.

4. ALTARE
penna, inchiostro marrone, acquerello lilla, grigio, giallo; mm. 420 x 300 (Fig. 4).

Il presbiterio è suddiviso in tre ordini con nicchie sulla fronte e all'interno. Angeli a figura intera sono attorno l'altare, che reca sulla fronte l'immagine della Veronica disegnata all'in-

terno di una abside, ove altri angeli a figura intera sono rappresentati attorno il disegno dell'altare.
Il grafico potrebbe avere riferimento al progetto per un apparato da realizzare all'interno di una chiesa dell'Ordine dei Gesuiti, a motivo dello stemma raffigurato in alto a destra. Una somiglianza molto lontana con l'abside della chiesa del Gesù di Palermo è nello schema disegnativo della nicchia, appena accennata, con statue e decorazione marmorea.
L'aspetto scenografico dell'altare è in connessione con gli apparati per le Quaranta Ore, ufficio liturgico introdotto e zelantemente coltivato dai Gesuiti, presso i quali l'orazione diventò un fastoso teatro sacro organizzato con i mezzi illusori della scenotecnica teatrale. Infatti il disegno tende a esprimere il momento della meraviglia, allorchè la nicchia dell'abside trasformata in forma di palcoscenico occupato da angeli e statue allegoriche attendeva al centro l'apparizione dell'ostensorio. Anche in questo disegno l'aspetto scenografico dell'altare è in connessione con i «teatri» o gli apparati effimeri.

5. STUDIO DI UN CIBORIO

penna e inchiostro bruno, acquerello grigio su carta bianca; mm. 310 x 153 (Fig. 5).

È raffigurata la metà di un ciborio a base poligonale che si eleva su due piani con terminazione cupolata; di lato è lo schizzo di due candelieri e di un putto posto sul frontoncino del primo ordine.
È una ulteriore variante dei precedenti disegni, in particolare di quello relativo al *Ciborio a marmi mischi*, tuttavia, in questo, il tratto grafico è più sommario e meno elegante nella delineazione dei dettagli decorativi.
Alcune somiglianze compositive sono con il ciborio napoletano nella chiesa di S. Maria la Nova, progettato da Cosimo Fansago tra il 1619 e il 1624, e ornato con materiali diversi: marmi, diaspri, lapislazzuli, ametista, agata sardonica e bronzo dorato.
Esso è appunto a forma di tempietto su base mistilinea e cronologicamente precede la monumentale custodia del 1653, nella Cattedrale palermitana.
Queste indicazioni stilistiche tuttavia sono da giudicare nell'ambito di una ricerca figurativa e di una prassi disegnativa che nel tardo Seicento ha permesso la migrazione e la permuta di svariati modelli compositivi.

6. STUDIO DI UN APPARATO LITURGICO

penna e inchiostro marrone, acquarellato in grigio su carta bianca; mm. 340 x 230; in basso è la traccia della scala dei palmi (Fig. 6).

Nel *verso* è la scritta a penna: «Ricordo per Napoli e Roma / Si da a V. A. questo disegno del nostro tusello d'Argento, acciò o in Napoli o in Roma veda / come si può accomodare, o in questa forma o in altra di megliore disegno, e veda anco quanta / spesa l'anderia nell'accomodarlo. Et essendo l'argento che s'adopera in Napoli megliore / dell'argento che s'adopera qui, credo che saria meglio mandare lo danaro che l'argento, / V. A. s'informi anco di questo. Il P. Gius.no Comiti volse quando si partì che il nostro fratello Oratio si desse il disegno della nostra sfera d'oro della stessa grandezza che è, da quella si potrà vedere meglio il disegno / 2° potrà V. A. vedere qualche disegno bello delli torcieri che s'hanno da fare per Santo Fran(ces)co Saverio/e quanta mastria si pagheriano facendo in Napoli, per vedere se è meglio farli qui o in Napoli/. 3° Si a V. A. anco il disegno del nostro titulo, acciò veda tanto in Napoli, quanto in Roma / se il collo o piede della cuppola è proportionato, e se non è proportionato veda / quanto s'haveria d'alzare per esser proportionato / le misure sono segnate nel disegno /. 4° V. A. s'informi quanto ha d'essere la volta della stessa cuppula d'altezza, cioè se / è meglio farla a mezzo circulo, o a 3° punto, e quanto piede dritto ci si deve andare /. 5° Dalle misure che ho visto nel disegno del S(ant)o Presepio in S(an)ta Maria Maggiore mi pare / che quella Cappella sia quanto è il tutulo della nostra Chiesa; poiché quella è larga / pal. 30 e la nostra pal. 44 et essendo il palmo siciliano più lungo del Romano (come / V. A. potrà vedere in questo designato dal P. Flori nella pianta della nostra chiesa / che si porta) pal(mi) 50 Romani sono pal(mi) 44 siciliani incirca; per ciò V. A. potrà / vedere se quella cappella del S(an)to Presepio è realmente della stessa misura, la nostra / cuppula si potrà fare conforme a quella tanto il collo quanto la volta, emendandosi / però qualche difetto

se è in quella, e V.A. se ne pigli le misure. La spesa / che si farà per questo neg(oti)o V.A. la noti che si pagherà dal denaro della fabbrica/».
Altra annotazione è in basso a sinistra:

«la nave dal steso larga pal. rom.		80
longa	p.	320
larga da muro a muro	p.	150
diametro del circolo	p.	70
del collo della cupola / alto l'arco tutto	p.	175
cornice	p.	15
piano	p.	8
pilastri e cornice	p.	63
		331
dalla cornice al lant/ernino, per linea perpendiculare		50
pilastro del lanternino	p.	20
da questa alla palla / perpendicolo	p.	10
palla alta	p.	5
diametro del lanternino	p.	12

È uno studio per un apparato destinato all'adorazione delle Quaranta Ore; lo schizzo non è stato terminato nel disegno della raggiera, mentre è stato bene indicato il drappo retrostante anche negli accenti cromatici.
La lunga annotazione che ha il valore di un appunto, forse scritto dal medesimo estensore del disegno, nella parte iniziale potrebbe riferirsi a questo schizzo e forse al tendaggio, che nel disegno è delineato con una certa cura.
La nota è indirizzata ad una persona di riguardo, non nominata, cui lo scrivente si rivolge con l'appellativo di «Vostra Altezza». Il giudizio espresso circa la qualità dell'argento che si adoperava in Sicilia appare di una certa importanza, in quanto espressione spontanea e non filtrata da schemi letterari; probabilmente lo scrivente si riferiva alla lega e non alla qualità della maestranza artigiana.
Chi scrive sembra far parte di un ordine religioso, fa riferimento infatti ad un certo fratello Orazio che ha disegnato una sfera d'oro. Dovrebbe trattarsi di quell'oggetto di arte orafa spesso adoperato nell'ultimo decennio del Seicento quale soggetto ornamentale per apparati liturgici temporanei o stabili oppure per oggetti di arredamento sacro o laico creati anche con l'aggiunta di materiali preziosi.
Lo scrivente sembra interessato anche all'acquisto dei candelabri per la chiesa d. S. Francesco Saverio; questa annotazione ci conferma che l'estensore della nota è un fratello gesuita, probabilmente qualcuno che aveva collaborato con l'architetto Angelo Italia alla sistemazione della chiesa annessa alla Casa di Terza Probazione, costruita tra il 1685 e il 1710. I documenti hanno tramandato per il momento il nome del fratello Mariano Garsia, di cui sappiamo che fornì il disegno dell'altare maggiore della chiesa nel quinto decennio del XVIII secolo. In questo contesto, nella figura del fratello Orazio disegnatore non sembra da individuare il pittore Orazio Ferraro, che fu accolto nella Compagnia dal 1628 al 1643, poichè la chiesa di S. Francesco Saverio è posteriore.
Circa i punti 3 e 4 della nota, lo scrivente sembra riferirsi alla chiesa del Gesù di Palermo e forse alla ricostruzione della nuova cupola a seguito del crollo del 1683.
La sua sollecitudine è rivolta alle misurazioni della navata della chiesa e alla corrispondenza del titolo con le dimensioni della cappella del Santo Presepe in Santa Maria Maggiore in Roma.
È noto che Sisto V aveva fatto costruire nel 1586 la spaziosa cappella del Sacramento ove, al posto del tabernacolo, aveva fatto collocare da Domenico Fontana, al centro della medesima, la medievale cappella contenente la reliquia del Presepe.
Il trasporto di questo blocco di costruzione, da altro luogo della chiesa al sito attuale, fu giudicato mirabile lavoro di ingegneria e il trasporto fu illustrato da una incisione edita nel testo di D. Fontana, *Del modo tenuto nel trasportare l'obelisco vaticano e delle fabbriche fatte da Sisto V*, Roma 1589.
Al punto 5 della nota lo scrivente afferma di essere in possesso di un disegno della cappella romana e indica inoltre all'interlocutore il disegno della pianta della «nostra chiesa» realizzato da un certo Padre Flori. Tra le carte nella raccolta purtroppo non esiste alcun disegno di una pianta di chiesa.
In sostanza l'estensore della nota si preoccupa di fare notare all'interlocutore la possibilità di costruire la cupola della chiesa in conformità alla cupola della cappella sistina in S. Maria Maggiore, nell'eventualità che le dimensioni dei due edifici si rivelino corrispondenti. Un moderno confron-

to al riguardo potrebbe essere indicativo circa l'esistenza di una possibile corrispondenza tra le due cupole.

8. FIGURA VIRILE (recto)
penna e inchiostro bruno su carta bianca quadrettata a penna; mm. 440 x 320 (Fig. 8).

STUDIO DI FIGURA VIRILE (verso)
penna e inchiostro nero su carta bianca (Fig. 7); a penna è la scritta:

«Architettura / Il primo capitulo del terzo libro contien l'ordine delle misure, cavate dal corpo umano, / il quale ha tutte le membra sue corrispondenti l'uno all'altro, et harmonica; et però vediamo nelle misure questo notabile ancora, et queste dinotazioni di dito, palmo, piedi, et cubito /. La seguente figura ce lo mostra, havendo diviso il corpo tutto in venti quattro parti; le quali/, secondo la distribuzione di Vitruvio, rispondono ottimamente, et bastiria per dichiarazione / di essa registrar qui le parole sue appunto. La natura in tal modo disposto il / corpo dell'uomo, che la faccia dal capo del mento alla sommità della fronte, et alla / bassa radice dei capelli fosse la decima parte e tosto anco fosse la palma della mano / dalla giuntura del nodo alla cima del dito di mezo; il capo dal mento alla sommità della / testa l'ottava parte, e tanto ancora dalle basse cervice, dalla sommità del petto alle radici / de capelli, la sesta parte; alla sommità della testa la quarta; dal fine del mento al / fine delle narici è la terza parte dell'altezza di tutta la faccia, e tanto è lungo il / naso tutto insino al mezo del sopraciglio, et tanto alto da quello sino alle radici de' / capelli, dove si fa la fronte, ma il piede è la stessa parte».
Questo studio delle proporzioni anatomiche è da intendere come una delle tante esercitazioni scolastiche cui si dedicavano gli artisti, gli architetti-ingegneri e i matematici nell'età barocca, sul testo del trattato di Vitruvio. Non è tanto importante la qualità grafica del disegno, bensì l'annotazione posta a margine che ci fa comprendere come il foglio sia un appunto di studio, quasi un compito in classe. Se si propende per questa valutazione, questo disegno, e probabilmente anche gli altri facevano parte di una raccolta di carte forse appartenente al Collegio dei Gesuiti, ora sede della Biblioteca Regionale, ove assieme alla filosofia si studiava la prospettiva e la geometria fornendo al termine degli studi il diploma o «privilegio di maestro delle arti».
I due disegni ovviamente sono orientati secondo la concezione antropomorfa dell'architettura teorizzata da Vitruvio e approfondita concettualmente dagli umanisti che hanno visualizzato la corrispondenza tra ordini e corpo umano. La figura virile inscritta nel quadrato è stata riprodotta con alcune varianti in ogni edizione illustrata del libro vitruviano a partire dal XV secolo fino alle notissime edizioni francesi, presenti e studiate in Sicilia, commentate da Claude Perault. Lo stesso soggetto con varianti di segno è nel testo teorico dell'architetto Giovan Biagio Amico, *L'architetto Pratico*, nel primo volume edito nel 1726, ove fa cenno all'opera vitruviana.

8. FIGURA FEMMINILE
STUDIO DI CINQUE TESTE
penna e inchiostro marrone su carta bianca; matita su carta bianca; mm. 420 x 360 (Figg. 9-10).

Studio per una statua, forse da realizzare in marmo, poggiante su plinto. Lateralmente è stato fissato un altro foglio con la rappresentazione di uno schizzo per un ciborio.
Nel *verso* i disegni di teste imitano lo stile del Perugino o del Pinturicchio.

9. COMPOSIZIONE ARCHITETTONICA
matita rossa su carta bianca; mm. 420 x 275 (Fig. 11).

È rappresentata una fuga di colonne trabeate su alto plinto; superiormente è un coronamento architettonico con colonne trabeate, una statua e la metà di un frontone. Questo e il disegno seguente sono appunti grafici di pensieri architettonici, probabilmente da interpretare come esercitazioni di studio.

10. COMPOSIZIONE ARCHITETTONICA DI UNA BALAUSTRA
penna, inchiostro grigio, lapis rosso su carta bianca; mm. 275 x 395 (Fig. 12).

11. SCHIZZO ARCHITETTONICO
matita su carta bianca; mm. 325 x 422 (Fig. 13)

È rappresentata in prospettiva centrale una parete scandita da paraste corinzie e trabeazione, il punto di fuga è segnato a matita.

12. VEDUTA DI UN CORRIDOIO CON PILASTRI
penna, inchiostro bruno e acquarello marrone su carta bianca. Filigrana: mm. 300 x 205 (Fig. 14).

È un appunto sommario relativo alla sistemazione architettonica di un corridoio a due piani, con l'indicazione delle travi di sostegno dei solai.

13. BALCONCINO PER ORGANO O CANTORIA.
penna, inchiostro bruno, acquarello grigio scuro su carta bianca; mm. 205 x 290; tracce di quadrettatura a matita (Fig. 15).

14. STEMMA CARDINALIZIO
penna, inchiostro bruno, acquerello marrone riquadrato a penna su carta bianca; scala dei palmi; mm. 380 x 280 (Fig. 16).

15. FRONTESPIZIO
penna e inchiostro nero, riquadrato a penna su carta bianca; mm. 435 x 300 (Fig. 17).

Campi Ornati / opera terza / del Cav.r / Domenico Santi / Pittore Bolognese / Intagliati da Lodovico / Mattioli in Bologna / 1695.
Una finestra con mensole, cornici e medaglioni in forte aggetto costituisce la struttura di un frontespizio a stampa per un libro. Il segno grafico dal tratto nitido e sottile è differente dai precedenti disegni. Nella scritta è fatto riferimento a maestri emiliani: Domenico Santi (1621-1694), che fu prospettico, quadraturista e incisore scolaro di Agostino Mitelli. Notissimo per le decorazioni in palazzi bolognesi e nella chiesa di S. Michele in Bosco; riprodusse con incisione a bulino stemmi nobiliari e dettagli ornamentali.
Ludovico Mattioli (1622-1747) fu pittore di paesaggi e inoltre noto incisore anche su disegni dei maestri del Seicento emiliano (Carracci, Creti, Guercino, Reni). Incise decorazioni e apparati festivi, inoltre illustrò alcuni testi.
Per il momento è difficile reperire notizie circa la raccolta di dettagli ornamentali del Santi che sarebbero stati incisi dal Mattioli. L'esercitazione grafica sembrerebbe condotta sul frontespizio di un testo, a cui forse appartengono le ornamentazioni del foglio seguente.

16. DETTAGLIO ORNAMENTALE
penna, inchiostro nero e marrone su carta bianca; mm. 311 x 422 (Fig. 18).

17. SCENA SACRIFICALE CON PUTTI
matita, penna e inchiostro acquerellato beige su carta bianca, riquadrato a penna; mm. 220 x 290 (Fig. 19).

Quattro putti conducono un caprone al sacrificio, probabile desunzione da una lastra classica, liberamente interpretata nel XVIII secolo.

18. UN SANTO IN PREGHIERA CON ANGELI
penna, inchiostro marrone, acquarello grigio chiaro e scuro su carta bianca; mm. 305 x 411 (Fig. 20).

Nota bibliografica

E. AGUILERA, *Provinciae Siculae Societatis Jesu ortus et res gestae*, Palermo 1937-1940.
D.S. ALBERTI, *Dell'Istoria della Compagnia di Gesù*, Palermo 1702.
G.B. AMICO, *Architetto pratico in cui con facilità si danno le regole per apprendere l'architettura civile*, Palermo 1726-1750.
S. BOSCARINO, *Architettura e urbanistica dal Cinquecento al Settecento*, in *Storia della Sicilia*, Palermo 1981, vol. V.
Civiltà del Seicento a Napoli, catalogo della mostra, Napoli 1984, voll. 2.
V. DANTI, *Il primo libro del trattato delle perfette proporzioni di tutte le cose che imitare, e ritrarre si possano con l'arte del disegno*, Firenze 1567.
M. FAGIOLO DELL'ARCO - S. CARANDINI, *L'effimero barocco*, Roma 1978, voll. 2.
M. FAGIOLO, M.L. MADONNA (a cura di), *Barocco Romano e Barocco Italiano*, Roma 1985.
Les dix livres d'Architecture de Vitruve... seconde édition par M. Perrault, Paris 1684, ristampa anastatica P. Mardaga éditeur, Bruxelles-Liège 1979.
G. MACALUSO S.J., *Orazio Ferraro «sculptor egregius et pictor a Casa Professa»*, in «Ai Nostri Amici», 3, (1983), pp. 45-50.
D. MALIGNAGGI, *L'effimero barocco negli studi, rilievi e progetti di Giacomo Amato conservati nella Galleria regionale di Sicilia*, in «B.C.A. Sicilia», 3-4 (1981), II, pp. 27-42.
A. MANGANARO, *La chiesa di S. Francesco Saverio in Palermo e il suo architetto*, Palermo 1940.
F. MELI, *La Regia Accademia di Belle Arti di Palermo*, in «Rassegna della istruzione artistica», A. 8°, 7-8.
K. NOEHLES, *Scenografie per le Quarant'Ore e altari barocchi*, in *La scenografia barocca*, a cura di A. Schnapperr, Bologna 1982, pp. 151-155.
P. PIRRI S.J., *Giuseppe Valeriano architetto e pittore, 1542-1596*, Roma 1970.
R. PIRRI, *Notitiae siciliensium ecclesiarum...*, Palermo 1630.
R. PIRRI, *Sicilia Sacra...*, ed. sec., Palermo, 1644.
A. POZZO, *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, Roma 1693-1700.
M. STELLA, *L'architetto Angelo Italia*, in «Palladio», 1-IV, (1968).
M.S. WEIL, *The devotion of the forty hours and roman baroque illusion*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institute», 1974, pp. 218-248.

TESTIMONIANZE 1982

ATTI DEL SEMINARIO INTERNAZIONALE *IL BAROCCO IN SICILIA TRA CONOSCENZA E CONSERVAZIONE: PROBLEMI DI METODO.*
Siracusa, 11-12 dicembre 1982

Pubblichiamo qui una sintesi degli interventi degli studiosi che hanno partecipato al Seminario Internazionale *Il Barocco in Sicilia tra conoscenza e conservazione: problemi di metodo* svoltosi a Siracusa nel dicembre 1982 (Palazzo del Senato - Villa Reimann).
Il Seminario — promosso dal Comitato Scientifico Siciliano per le Manifestazioni di Arte e Cultura nell'Italia del Seicento col patrocinio dell'Assessorato per i Beni Culturali del Comune di Siracusa, dell'Assessorato Regionale dei Beni Culturali, Ambientali e della Pubblica Istruzione, del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali e dell'Accademia Nazionale dei Lincei — aveva anche il carattere di «fondazione» del Centro Internazionale di Studi sul Barocco in Sicilia e, dunque, una duplice finalità scientifico-organizzativa.
Durante i lavori venivano discussi, oltre allo stato degli studi sul Barocco Siciliano e alle prospettive di un nuovo piano di ricerche, anche le finalità istituzionali e i programmi del costituendo Centro che il Comune di Siracusa intendeva promuovere già con delibera dell'1 gennaio 1982.
Al Seminario Scientifico partecipavano gli studiosi: Santi L. Agnello, Eugenio Battisti, Giuseppe Bellafiore, Salvatore Boscarino, Howard Burns, Marcello Fagiolo, Jörg Garms, Giuseppe La Monica, Mario Manieri Elia, Giuseppe Voza.
Al termine dei lavori del Seminario Organizzativo l'Assessore ai Beni Culturali del Comune di Siracusa Michele Marchese costituiva, in attesa che si compissero gli organi statutari definitivi, il Comitato Scientifico di gestione provvisoria del Centro Internazionale di Studi sul Barocco in Sicilia, chiamando a parteciparvi gli studiosi: Santi L. Agnello, Giuseppe Bellafiore, Salvatore Boscarino, Marcello Fagiolo, Giuseppe La Monica, Lucia Trigilia (Segretario Scientifico).
I testi, ora qui di seguito pubblicati, derivano da una nostra trascrizione degli interventi registrati. Ci scusiamo dunque con gli autori per gli involontari ritocchi redazionali apportati, dovuti alle difficoltà di trascrizione dalle registrazioni.

MARCELLO FAGIOLO

Ho il piacere di portare qui nel Palazzo del Senato di Siracusa il saluto di Giulio Carlo Argan, presidente del Comité International d'Histoire de l'Art nonché di quel Comitato Nazionale Berniniano dal cui seno è nato il progetto nazionale «Arte e Cultura nell'Italia del Seicento» da me coordinato d'intesa col Ministero per i Beni Culturali e Ambientali e con l'Accademia Nazionale dei Lincei.

Argan avrebbe voluto essere qui a Siracusa per presenziare a una giornata così fausta per gli studi del Barocco, un fenomeno storico che proprio attraverso le sue pagine ha ricevuto una nuova illuminazione; le sue condizioni di salute non glielo hanno però consentito.

All'amore per il Barocco, come sapete, si unisce in Argan l'amore per l'isola che nel lontano 1955 ha visto i suoi esordi come docente universitario nella cattedra di Storia dell'Arte di Palermo, sulla quale si sono succeduti poi Cesare Brandi e Maurizio Calvesi, i quali pure avrebbero dovuto essere presenti qui. In una significativa concatenazione di eventi questa giornata è stata preceduta ieri da una cerimonia di particolare solennità, alla presenza del Presidente della Repubblica: la donazione ufficiale della Biblioteca di Argan all'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Roma.

Mi ha detto ieri Argan, al termine della cerimonia: «Oggi ho voluto essere presente fisicamente al passaggio delle consegne tra l'Università del mio tempo e l'Università del futuro, nell'auspicio che i miei libri possano contribuire alla formazione di una grande Biblioteca come organismo vivo e laboratorio scientifico, un luogo di ricerca armonica, il testimone del continuo ideale passaggio delle consegne da noi vecchi studiosi agli amici più giovani e ai giovanissimi che in futuro potranno crescere culturalmente anche per merito di strutture come queste.

Che anche questo Centro di Studi possa essere un bastione avanzato per la conoscenza e per la conservazione di un patrimonio artistico qui come altrove — se non ancor più che altrove — quotidianamente minacciato dalla speculazione e dagli interessi privati e dalla burocratizzazione delle strutture di governo e di controllo pubblico».

A introduzine di questo Seminario mi piace riproporre quello che Argan scriveva alcuni decenni fa sul barocco meridionale: «Le influenze manieristiche persistono, come nella pittura, in tutta l'architettura barocca del sud: i grandi problemi spaziali e costruttivi dibattuti a Roma dai massimi protagonisti dell'architettura del Seicento, rimangono praticamente estranei a una cultura che mira soprattutto alla trovata felice, al bell'effetto. Ma forse proprio perciò quest'architettura è ricca di soluzioni improvvise e felici, e si copre di una decorazione tanto più libera, fastosa e pittoresca quanto meno condizionata a ragioni e corrispondenze strutturali. È una architettura piena d'inventiva, sapientemente ambientata, liberamente mossa nel giuoco dei pieni e dei vuoti, amante dell'improvviso e dell'effetto pittoresco. Se Napoli è già, nel Settecento, una città europea e ha problemi edilizi e urbanistici secondi soltanto a quelli romani, non è così nelle altre regioni del meridione d'Italia. Lecce è una «provincia» a sé, un fenomeno sorprendente, ma isolatò. La sua architettura, anche se ha una storia ben definita e vanta nomi illustri, ha tuttavia un carattere corale: nasce evidentemente da un artigianato locale, pronto ad accogliere suggerimenti anche dal "churriguerismo" spagnolo, ma soprattutto interessato a trarre dalla pietra tenera e luminosa un paramento capace delle più sottili modulazioni pittoriche: una riprova, forse, dell'alto livello di cultura che possono raggiungere le tradizioni "popolari". In Sicilia, l'artigianato pesante, vivacemente colorito, talvolta opprimente, sovrappone la sua coltre a strutture per lo più di derivazione manieristica; ma, dopo le distruzioni dei terremoti, Catania risorse come un esempio di urbanistica settecentesca (altro notevole, dello stesso tempo, è Noto), ricca di prospettive ben coordinate, e di palazzi e di chiese d'una eleganza impareggiabile».

Davvero la Sicilia è condizionata da un isolamento provinciale o non sarà il suo piuttosto un caso di *splendid isolation?* Un caso-limite, a un livello decisamente europeo, è il grande Serpotta: un artista che, pur vivendo sempre nella sua isola, fa onore alla Sicilia e al mondo. Un artista la cui

personalità dovrebbe venire indagata prossimamente da un Convegno che verrà finalizzato, come questo Seminario, alla conservazione oltre che alla conoscenza delle sue opere.
Serpotta, dunque: un exemplum forse paradossale di come la provincia sappia innalzarsi ai massimi livelli della cultura europea, magari attraverso filtri o mediazioni intellettuali. Torna alla mente un'altra pagina di Argan: «Giacomo Serpotta non lavorò mai fuor di Sicilia; non abbandonò la materia e la tecnica artigianali della decorazione a stucco; ebbe un gusto insieme raffinato e popolaresco (e qualche volta garbatamente ironico) che non si lascia facilmente classificare. Forse perciò i suoi Oratorii ammantati di stucchi candidi, parcamente lumeggiati d'oro, rimangono una gloria siciliana.
Serpotta ha un posto di primissimo rango tra gli scultori europei del Settecento. Qualcuno immaginò che l'artista fosse andato a studiare a Roma, nella cerchia dei seguaci del Bernini, oppure ripiegò sulla tesi di una educazione siciliana bensì, ma autonoma e attinta direttamente alle fonti remote della scultura ellenistica.
Il problema, in realtà, è più semplice e più complesso. È più semplice perché la fedeltà allo stucco e alla decorazione rampicante e invadente dimostra senza possibilità di dubbio che il mestiere, l'artista, lo imparò in Sicilia, dove per tutto il Seicento abilissime maestranze di marmisti e stuccatori badarono a ricoprire di ornati plastici e colorati le strutture, non sempre bene articolate, di un barocco sonoro ma provinciale. Il problema è più complesso perché ogni ricerca sulla genesi formale della plastica del Serpotta è destinata a smarrirsi nell'intrico delle sue innumerevoli fonti d'immagine; tra le quali certamente sono da porre, con quante pitture e sculture e incisioni antiche e moderne poterono capitargli sott'occhio, anche i marmi e le terracotte ellenistiche. La scultura barocca aveva il culto dell'eroe; il Serpotta ha il gusto del personaggio. L'immagine eroica personifica un concetto, ha la dignità e la gravità dell'esempio storico, il gesto dimostrativo e il ritmo largo e solenne della grande oratoria sacra: i personaggi del Serpotta, come gli attori del teatro, non hanno esistenza fuor della prospettiva e della luce della scena, del gesto che accennano, della frase che silenziosamente pronunciano, del costume che indossano, della parte che recitano. Forse la trovata più geniale del Serpotta è proprio di aver saputo fissare le condizioni temporali della visione, facendo in modo, con la ritmica animata e continua della decorazione e con la situazione precaria ed instabile in cui colloca statue e rilievi, che ogni figura sia vista sempre come se apparisse per pochi istanti su un immaginario proscenio. Le sue immagini si presentano sempre a un solo punto di vista, e la luce che le investe è ancora la luce di una immaginaria ribalta. E la decorazione delle pareti trasforma quella luce naturale, del tutto inqualificata, in una luce universale, che ha direzioni multiple, come multiple sono le direzioni e le dimensioni di quello spazio».
La Sicilia barocca non è un'isola remota ma un mondo, anzi un insieme di mondi attraversati dall'Italia e dall'Europa e ogni volta in grado di fornire risposte diverse e interessanti. Più mondi separati da spartiacque territoriali, o anche dal terribile spartiacque dei terremoti (che a volte stimolarono proposte impressionanti per coerenza e lucidità). Sapete che la Sicilia iblea fu ricostruita dalle sue ceneri dopo il 1693; e si potrebbe pensare alle parole del Dio dell'Apocalisse: «Ecce nova facio omnia». Dal Caos emergeva l'Ordine, la Luce fugava le Tenebre della distruzione. All'occidente viceversa splendeva l'exemplum di Palermo, con la riplasmazione della città antica nella croce di strade (un episodio senza pari in Europa) e nell'Ottangolo di Piazza Vigliena o «Teatro del Sole». Il nuovo centro della città, insieme centrifugo e centripeto, qualifica Palermo come Città del Sole e, in prospettiva, come microcosmo contenente in sé il futuro urbanistico dell'isola, così come raccoglieva all'interno dei palazzi nobiliari quella classe feudale che avrebbe esportato effettivamente in Sicilia i nuovi modelli culturali.
C'è poi il fenomeno impressionante delle nuove fondazioni urbane. Un fenomeno che non presenta soluzione di continuità nell'arco dei tre secoli che vanno dall'avvento del primo viceré nell'isola (1415) all'abolizione del feudalesimo; non esistono infatti sostanziali differenze tra la strategia perseguita nel periodo aragonese, spagnolo, piemontese, austriaco, borbonico.

Nei tre secoli del dominio vicereale e poi borbonico verranno fondati o rifondati quasi duecento centri, per la massima parte sparsi nelle zone pianeggianti o collinose, con fortissime concentrazioni nelle province di Palermo e di Agrigento, dove i centri superano il 60% degli attuali comuni. Si tratta d'uno dei più massicci programmi di urbanizzazione nell'Europa moderna (paragonabile alla colonizzazione asburgica dell'Ungheria).
A partire dal Cinquecento (ricordiamo il piano di Xitta del 1504) i nuovi centri vengono pianificati per la quasi totalità con criteri di ortogonalità, esprimenti insieme l'unità del disegno politico e la volontà di razionalizzazione della vita e dei comportamenti umani.
Esiste una serie di ragguardevoli eccezioni alla regola dell'ortogonalità. Si tratta innanzitutto dei celebri esempi di città esagonali (Grammichele, Avola) pianificate dopo il terremoto del 1693. Ci troviamo di fronte non tanto a «città ideali» quanto a mediazioni culturali dalla trattatistica rinascimentale e soprattutto dalle nuove fondazioni francesi e nordiche del Seicento. Si potrà parlare di «città ideali» non tanto nel senso dell'utopia quanto nel senso della scelta di archetipi carichi di tale valore simbolico da poter esorcizzare forse ogni futuro pericolo nel segno dell'ordine, della religione, del lavoro assiduo, della «fortezza» (non diverso sarà il comportamento dopo il distruttivo terremoto del 1783 in Calabria). «In hoc signo vives», potremmo dire. Se a Catania e in altri centri viene ripresa la «Santa Croce» di Palermo, a Grammichele e ad Avola l'ideogramma esagonale allude certamente all'alveare oltre che al tema delle fortificazioni. Le nuove città si difendono dunque — di contro alla natura matrigna — con la fede, col prestigio della forma e con la «forma della forza» (non deve dunque sorprendere l'anacronistica cinta bastionata di Avola). Analogo è il caso di Santo Stefano di Camastra, in provincia di Messina, pianificato ugualmente alla fine del Seicento in seguito a cataclisma (frana del 1682), dove però la forma perfetta (echi francesi, e perfino sintonia apparente con la forma simbolica di Palermo) sembra corrompersi, vacillare. Più singolare è poi il procedimento di «ruralizzazione della città ideale» in due poverissimi centri in provincia di Palermo, Cefalà Diana e Campofelice di Roccella.
Ci si può chiedere, per concludere, quali ragioni ci abbiano indotto a stabilire un Centro di Studi sul Barocco in una città come Siracusa. Non si tratta indubbiamente di una «capitale» del Barocco come Noto o Catania, bensì di una città orgogliosa anche se progressivamente rinserrata in sé stessa: una ex-capitale divenuta piazzaforte dell'isola, *signum* di Fortezza più che di Potenza o Bellezza. Una ex-capitale per la quale anche il Barocco fu un determinante segno di vita contro il tempo distruttore di miti. Il Barocco dunque come affermazione del diritto all'esistenza e come recupero di identità. Ho scritto qualche tempo fa che la piazza del Duomo e del Senato sembra recuperare l'invaso dell'antico Teatro, e che la facciata della Cattedrale è quasi una reincarnazione tipologica del pronao del Tempio di Atena. E si potrebbe continuare sulla scia di queste suggestioni.
Perché Siracusa, allora? Si pensi, per analogia, allo spettacoloso ruolo universale che seppe conquistare la Roma dei papi, una città relativamente piccola e in crisi politica irreversibile, una città che andava risollevandosi dalle ceneri del medioevo o del Sacco del 1527, ma che vedeva perdurare il suo *gap* abissale nei confronti della Roma imperiale. Diremo dunque che né la Roma dei papi né la Siracusa dei Viceré potevano attingere la grandezza antica. Entrambe però, sia pure con esiti profondamente diversi, costituiscono un exemplum e una lezione. La lezione di Roma: un messaggio di civiltà dell'immagine per l'Europa «delle Capitali» (per usare una formula felice di Argan). La lezione di Siracusa è quella comune a tanti altri centri piccoli e medi che formano l'insostituibile tessuto connettivo di quella che possiamo definire l'«Europa delle città storiche».

Marcello Fagiolo

GIUSEPPE BELLAFIORE

Ringrazio il prof. Marcello Fagiolo per la sua densa relazione sul Barocco Siciliano, dalla quale si può vedere chiaramente come sia complesso, ricco e stimolante l'argomento che ci accingiamo ad affrontare stasera, e che è alla base dell'attività del Centro di Studi.
Mi fa molto piacere sentire il nome di quel comune Maestro Giulio Carlo Argan, che avremmo voluto in tanti fosse stasera fra noi. È stato in Sicilia e lo abbiamo conosciuto direttamente nella sua umanità, nella sua dottrina e sapienza. Argan, pur non essendosi occupato estesamente del Barocco Siciliano, ha scritto alcuni pensieri, alcune osservazioni critiche, che ancora oggi costituiscono dei «modelli» per chi si accinge a studiare questo complesso e straordinario fenomeno della Sicilia.
Il prof. Fagiolo ha toccato diversi argomenti, che sono tutti ancora da sviluppare ulteriormente. A questo proposito vorrei ricordare assieme al prof. Argan altri che si sono occupati in passato del Barocco Siciliano e hanno lasciato qualche impronta o indagine ancora da sviluppare. Anche in tempi in cui il Barocco era visto come una stagione di decadenza, dobbiamo dire che una parte della cultura internazionale si è interessata a certi aspetti del Barocco Siciliano, a cominciare dal grande Goethe, che venendo in Sicilia era rimasto impressionato, stupefatto e nello stesso tempo ammirato da quello che egli chiamava il «Barocco Palagonico», cioé della villa Palagonia di Palermo. Poi ancora in tempi più recenti sono stati alcuni stranieri che hanno scritto dei saggi magistrali sul Barocco Siciliano. Vorrei ricordare Antony Blunt, che avremmo voluto stasera qui con noi. Vorrei ringraziare particolarmente il prof. Howard Burns e il prof. Jorg Garms perché è una tradizione, credo siciliana, quella di avere fra i graditi ospiti degli stranieri che si sono occupati della Sicilia sia come viaggiatori, sia come studiosi. Ma ci sono anche degli studiosi locali che hanno dato dei grossi contributi alla conoscenza del Barocco siciliano e tra questi piace ricordare Giuseppe Agnello, che è stato uno degli studiosi non solo del Barocco ma anche del Barocco Siciliano e, con lui, l'altro scomparso studioso Stefano Bottari, dell'Università di Catania. Ora, queste sono le premesse, e su queste premesse noi speriamo di innestare un corso nuovo perchè ancora tanto c'è da dire su questa stagione artistica del Barocco.
Noi non abbiamo, forse deliberatamente, preparato degli interventi specifici sul tema del Barocco Siciliano, e quindi il nostro discorso segue questa sera una via un pò estemporanea, ma credo una via che possa essere producente, e che possa essere anche gradita in questo momento di fondazione del Centro Internazionale di Studi sul Barocco.

Giuseppe Bellafiore

EUGENIO BATTISTI

Mi fa piacere poter dire che l'Università di Reggio Calabria nel suo programma per i Beni Culturali considera molto attentamente la possibilità di una collaborazione fattiva, ad esempio con gruppi di studio che risiedono a Catania o a Reggio Calabria, o come lavoro di coordinamento. I laboratori di ricerca che si potranno costituire saranno a disposizione del Centro e la stessa cosa si può dire per la Pennsylvania State University. Sono convinto che una collaborazione intensa può avvenire.

Da cosa deriva, ci chiediamo, il fascino del Barocco siciliano, quali tipi di sollecitazioni può creare?
Mi ricordo negli anni cinquanta il mio primo viaggio in Sicilia, la polvere nelle strade, quest'isola ancora arcaica, e le differenze tra città e città del Barocco siciliano, che non ho più avuto modo di vedere.
È difficile anche solo immaginare la ricchezza di lavoro burocratico che ha comportato questa urbanizzazione. Immediatamente dopo la notizia dei due terremoti del 1693 e del 1783 è compiuta un'azione di Stato assolutamente spettacolare da equipe che comprendono sacerdoti, geografi, geologi, architetti, urbanisti, etc.
Dopo il terremoto è compiuta un'inchiesta su centri grandi e piccoli. Quest'inchiesta viene successivamente istruita da un gruppo di specialisti i quali propongono, sulla base di un'indagine fatta localmente con le popolazioni, soluzioni da assumere in ogni caso. Una di queste soluzioni è se trasferire l'abitato, o no, da una zona geografica dissestata verso un'altra zona.
Come se non bastasse importanti normative vengono stabilite per le produzioni dell'edilizia.
Ora questo testimonia quale tipo di attenzione sia stata data al terremoto. Non è un tipo di attenzione nuova e unica, e di fronte a questo punto bisogna eliminare alcune idee che si sono diffuse sull'uso del territorio siciliano, o del territorio italiano meridionale, da parte dei grandi dominatori stranieri.
Dopo il terremoto necessità economiche diverse, come necessità di fare un salto di qualità da una agricoltura probabilmente già in decadenza verso un tipo più specializzato di coltivazione e, soprattutto, verso un nuovo tipo di società, hanno dato risultati straordinari. I risultati sono città come Catania e come Noto, inoltre scelte di Stato e una quantità cospicua di lavoro, di impegno economico finanziario per trasformare in meglio una zona catastrofizzata. Ora, per quanto conosco le ricostruzioni dopo i terremoti del Settecento e dell'Ottocento, non c'è nessun caso paragonabile a questo. La ricostruzione di Lisbona è estremamente mediocre in confronto con quella che era la ricchezza della città. Il caso di Lisbona è un caso clamoroso e tipico, e tutti nel Settecento hanno parlato di questo disastro e della sua ricostruzione. Il caso siciliano ha una qualità estremamente superiore. In quale modo si è identificata la collettività con il nuovo tipo di struttura ambientale che è stata creata? con le modificazioni della topografia, che in molti casi imponeva il trasferimento di città da un territorio ad un altro? Le giustificazioni possono essere diverse, naturalmente economiche. Un momento particolare di fioritura dell'economia. Un'altra possibilità è una capacità organizzativa che altre nazioni non hanno avuto. Ed è una capacità organizzativa immane, per il fatto che non conosco nessun altro caso di ricostruzione così ampia, avvenuta in un territorio dopo una catastrofe naturale e in un tempo così breve.
La costruzione di un ambiente, é la condizione primaria per una attività anche economica.
Una serie di implicazioni accompagnano questi fatti di ricostruzione, che esprimono il tentativo di dare a una catastrofe soluzioni di elevata qualità, costruendo il meglio, e con una forte dose di ambizione e di coordinamento economico che non ha, ripeto, paragoni.
Un altro aspetto per cui è affascinante questo periodo é che questa architettura è di un tipo non facilmente riconoscibile. Non é un'architettura che, come si dice, é stata pianificata. È simile all'architettura che si manifesta fuori dall'Europa, per esempio nel Messico e nell'America latina.

Le risoluzioni urbanistiche del tipo «cattedrale-palazzo-piazza» le troviamo molto simili in tante città della Sicilia, simili a soluzioni che si trovano nel Messico. Una matrice comune può appunto dipendere dalla pianificazione data da Carlo V con le famose delibere del 1535, secondo cui le città dovevano essere progettate in un certo modo. Ricordo che Carlo V passava ogni giorno un'ora al giorno a disegnare come un architetto e a progettare direttamente. È probabile che anche successivamente i governanti dell'Italia meridionale abbiano tenuto presente non soltanto la teoria ma anche la pratica dell'architettura.
Il Barocco siciliano non è una forma di scuola che nasce direttamente per continuazione, è un fatto di coincidenze, di parallelismi. Le grandi dimensioni dei monasteri benedettini sono certamente le stesse dei grandi monasteri dell'Austria. Certi palazzi sono simili a palazzi bolognesi, però torno a dire che si tratta di fenomeni indipendenti. Come è possibile, in una civiltà organizzata attraverso sistemi feudali, di gerarchie, che si manifestino dei fenomeni locali di indipendenza? È un fatto cui non si sa ancora dare una risposta. Non è un fenomeno di arte popolare o provinciale. Non c'é niente di provinciale nelle grosse costruzioni di Catania, Noto e Siracusa. Non si può considerare come un fatto tardivo, perché la cronologia, ad esempio é in anticipo molte volte su quella dell'Austria. L'uso degli ordini, della geometria, l'alternanza di curve, la capacità di organizzare contrasti di masse e di forme é estremamente colta. Quindi bisogna ritrovare un'altra serie di parametri e di categorie storiche. Non vale la teorizzazione del Barocco in senso stretto, la presenza di artisti come il Serpotta, di cultura internazionale, si spiega come una risposta locale alle sollecitazioni europee.
Consideriamo ad esempio la pianificazione urbana. Gran parte di questa nasce per decisione burocratica e governativa. Quel che viene realizzato, tuttavia, non é per niente centralizzato, non é per niente burocratico, é quasi una forma che si manifesta con una totale libertà. Tanto la costruzione, economicamente, é condizionata da sistemi di leggi, e tanto gli architetti si sentono liberi, svincolati dalle norme dell'Accademia.
Quindi a questo punto abbiamo un duplice contrasto: da un lato una grande azione di Stato, un grande capitale, e dall'altro una grande creatività, indipendente, autonoma, a un livello tale che non soltanto é degna di essere considerata, ma é un capolavoro della cultura mondiale.

Eugenio Battisti

HOWARD BURNS

Ringrazio Giuseppe Bellafiore per le sue gentili parole, ma credo che i ringraziamenti debbano veramente andare nell'altro senso, e cioè da parte anche di quelle istituzioni che io mi sento in qualche modo di rappresentare: da parte cioè del Comitato Scientifico dell'altro Centro dedicato allo studio dell'architettura dell'Italia, il Centro Palladiano di Vicenza, e anche da parte del mio Istituto, l'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Londra, il Courtauld, e anche da parte dei molti studiosi e studenti che in Inghilterra sono appassionati dell'architettura Italiana e barocca in particolare. Vorrei ringraziare molto per l'invito qui a Siracusa: l'Amministrazione Comunale, l'Assessore Michele Marchese, e inoltre Marcello Fagiolo e Lucia Trigilia per tutto quello che, direi molto, hanno fatto insieme con l'Amministrazione Comunale per portare avanti questa iniziativa così bella e così importante non solo per la Sicilia e per Siracusa ma per tutti quelli che sono appassionati nel mondo dell'architettura e dell'arte barocca.
Cosa può, infatti, rappresentare un Centro Studi di questo genere? Bisogna dire a questo proposito che, questi monumenti e queste città sono ancora poco conosciuti. Quei turisti, anche colti, che arrivano, sono sopratutto interessati ad ammirare le meravigliose opere antiche e tendono a trascurare queste opere architettoniche e queste creazioni urbane ugualmente interessanti e stimolanti, non solo come opere architettoniche, ma anche come forme urbane. Un centro dove si può discutere, raccogliere libri, fotografie, rilievi, cartografie e riproduzioni di mappe e di documenti di Archivio, dove si può mettere a disposizione di studenti°o studiosi provenienti da tutto il mondo questo materiale, è molto importante. Anche importante è il progetto di tenere Corsi annuali in cui studiare temi particolari del barocco, soprattutto riguardanti questa parte della Sicilia.
Questo è anche quanto è successo in Veneto con lo studio di Andrea Palladio: una maggiore sensibilità e conoscenza delle opere architettoniche locali e dunque anche una maggiore attenzione alla conservazione di questi monumenti. Perché c'è sempre da fare i conti con i monumenti, con il complesso architettonico e urbanistico, che devono mantenersi in buono stato di conservazione, evitando manomissioni. Un Centro di questo genere contribuirebbe a mantenere viva la conoscenza della cultura barocca e dunque delle bellezze che una città come Siracusa o altre città della Sicilia possono offrirci e, quindi, contribuirebbe anche a tramandare quel patrimonio che abbiamo ereditato dal passato.
Io vorrei augurare ogni successo a questa iniziativa e per quanto spetta al mio Istituto garantisco in ogni modo il nostro appoggio e la nostra collaborazione.

Howard Burns

JÖRG GARMS

Per prima cosa mi associo vivamente ai voti augurali e ai ringraziamenti espressi da Howard Burns.
Vengo da un paese — l'Austria — che viene generalmente considerato paese del Barocco. E non è solo un fatto esterno, turistico, ma anche di autocoscienza. Ancora oggi l'Austria e il cittadino singolo si identificano largamente con questa tradizione, non solo artistica, ma culturale in senso largo, di carattere nazionale, di comportamento. Una tale identificazione — bensì più limitata — mi sembra possibile e auspicabile anche per la Sicilia.
È naturalmente il periodo nel quale l'unità e grandezza politica dell'Austria si è se non completamente creata, almeno assestata. Ma veniamo alle arti e all'architettura, in specie quella che determina maggiormente l'aspetto di un paese.
Allora esiste un parallelismo davvero sorprendente: come dopo i terremoti in Sicilia, contemporaneamente dopo la liberazione di Vienna dall'assedio turco nel 1683 il barocco esplode nello spazio di pochissimi decenni, di pochi anni si potrebbe dire. E quel barocco fonda l'unità visibile della monarchia fin nelle regioni lontane da Vienna — città che dà il segnale di partenza.
Vi sono anche relazioni effettive tra Austria e Sicilia in quel periodo: il viceregno austriaco che favorisce scambi. Scambi che — per quanto interessa le arti — si determinano certamente più al livello dei committenti, dei nobili siciliani che si recano in viaggio a Vienna, che al livello degli artisti stessi. Ma non si può escludere anche una certa conoscenza diretta dei monumenti austriaci — da parte di qualche artista attivo in Sicilia, e poi anche di «intellettuali», soprattutto del clero — e un flusso di informazioni grafiche. La storia dell'arte ha ripetutamente alluso a certe somiglianze: le facciate-campanile di S. Giorgio a Ragusa Ibla e a Modica confrontate con esempi austriaci come il monastero di Dürnstein sul Danubio. Qui si apre un campo di puntuale ricerca.
L'Istituto Storico dell'Accademia delle Scienze Austriaca a Roma, dove sto lavorando, ha svolto un ruolo di avanguardia nella rivalutazione del barocco romano, proprio in forza di quella continuità barocca dell'Austria. Il primo e più grande architetto del barocco austriaco, Johann Bernhard Fischer von Erlach, ha passato 14 anni a Roma nella cerchia del Bernini. Era allora naturale cercare le origini di questa architettura, cosicché già intorno al 1900 Oskar Pollak ha esplorato le fonti documentarie del barocco romano (ricerche pubblicate postume nel 1928 sotto il titolo *Die Kunsttätigkeit unter Urban VIII*). E uno dei grandi della scuola viennese di storia dell'arte, Alois Riegl, all'inizio del secolo ha tenuto lezioni universitarie a Roma su *Die Entstehung der Barockkunst in Rom* (pubblicate anch'esse postume nel 1908).
L'interesse per il barocco è sempre vivo presso il nostro Istituto e mi auguro che potremo associarci alle ricerche che si prevedono in Sicilia e alle quali ci auguriamo di essere di aiuto.

Jörg Garms

GIUSEPPE VOZA

Questa sera speravo di ascoltare, e ho ascoltato, delle cose molto interessanti. Vi dico in breve, in qualche battuta, i pensieri che mi hanno toccato nel momento in cui sentivo le parole e le considerazioni di coloro che mi hanno preceduto. Fin da quando ha cominciato a parlare il Prof. Marcello Fagiolo, mi ha particolarmente colpito lo spirito con cui questo Centro di Studi nasce, e due parole in particolare: «conoscenza» e «conservazione». La mia presenza e il mio intervento stasera è dovuto essenzialmente non tanto al fatto che mi interesso in qualche modo a certi problemi di cultura, ma al fatto che mi sento accomunato a questo Centro, proprio dai temi della conoscenza e della conservazione, all'insegna dei quali esso vuole nascere, e inoltre il fatto che mi sento accomunato a questa nostra gloriosa Siracusa, che attraversa momenti così difficili, non soltanto per il patrimonio di mia competenza, ma per tutto il patrimonio in essa presente. Ed è per questo che mi sento qui rappresentante delle istanze che sono alla base degli interventi dell'Assessorato ai Beni Culturali della Regione Sicilia. Vorrei fare l'augurio a questo Centro di Studi di fondarsi e di tenere presenti, soprattutto, le esigenze della conoscenza. Conoscenza non solo di quelle che sono le espressioni più alte del Barocco, quelle cioè monumentali — le Cattedrali, i Palazzi, gli impianti urbani nelle loro articolazioni più ampie ed importanti — ma soprattutto la conoscenza del tessuto che regge e che determina, e dà il senso a una cultura. Ed è in questo senso che mi sento accomunato all'istanza della conservazione. In questo senso lavoriamo anche noi archeologi, purtroppo con scarsa comprensione da parte dei cittadini, quando ci accingiamo ogni giorno a considerare certi strati architettonici, a cercare di salvare qualche traccia, o di portare qualche dato soprattutto alla conoscenza di un patrimonio che è alla radice anche di fenomeni lontani nel tempo, come il Barocco, nell'intento di valorizzare e conoscere meglio questo patrimonio culturale di cui siamo dotati.

Giuseppe Voza

MARIO MANIERI ELIA

Ringrazio la città di Siracusa che, per la seconda volta, mi dà la possibilità di tornare su questo argomento, a me particolarmente caro, del Barocco meridionale. Vorrei qui tentare di affrontare il problema su cui si poneva domande il Prof. Eugenio Battisti, e cioè quale sia la *specificità* del Barocco meridionale, e siciliano in particolare; una specificità che esiste e che percepiamo percorrendo le strade e le città del Meridione. Le città del Barocco siciliano e meridionale hanno qualcosa di assolutamente diverso dalle altre espressioni barocche e, in particolare, dalla formalizzazione più nota, che associamo alla stessa parola di Barocco, che è quella del Barocco romano. Io credo che abbia toccato un punto centrale del problema il Prof. Marcello Fagiolo quando, parlando di Palermo, stasera e, del resto anche nel suo notissimo libro, ha accennato a questo movimento centrifugo e centripeto, che si legge così nettamente nel cuore della Città dei Quattro Canti. Movimento centrifugo-centripeto che, se riflettiamo, investe tutta la cultura barocca internazionale e che si lega, evidentemente, al fatto che l'arte barocca è anche l'arte dell'Assolutismo. Vi è un centro di comando lontano, ma particolarmente efficiente, e una situazione, come quella siciliana, in cui le maggiori città vengono identificate come «città di frontiera». Messina più volte compare nei documenti come *frontiera* e *porto*, e Palermo è nominata da Carlo V come «antemurale degli stati spagnoli».
Ecco dunque la consapevolezza di un centro assente, lontano, in una situazione di periferia; e non è proprio parlare di prodotto provinciale; ma della condizione di marginalità con tutte le sue valenze positive. In realtà tutto il barocco si presenta come il momento in cui la perdita del centro si manifesta nella cultura in modo drammatico; perdita del centro in tutti i sensi: anche perdita del centro dell'universo, e dubbi sull'esistenza della divinità. L'assoluto dei modelli è entrato in crisi.
Roma, ad esempio, con le sue manifestazioni artistiche del '500 e '600 reagisce manifestando drammaticamente il travaglio della sopravvivenza e crisi dei vecchi modelli, ritenuti assoluti.
In una situazione di periferia, invece, dove il Rinascimento non ha visto riconosciuti i suoi dogmi e dove il manierismo — come manierismo critico, espressivo di quel drammatico travaglio — è assente, il problema della crisi del centro si manifesta, appunto, come problema. La parola «problema», etimologicamente, coincide con la parola «progetto»: problema viene da *pro ballo* (getto avanti), come progetto. Ebbene, questa essenza di progettualità che esiste di fatto e che la periferia consente, rispetto ai grandi modelli; questa punta di scetticismo che è dei meridionali — io stesso sono meridionale figlio di un pugliese e di una siciliana — ecco, questa dimensione di libertà, rispetto a quello che i modelli dicono, è l'elemento vivificante una realtà, in cui il potere può manifestarsi. Ma è un potere lontano: ed è qui che si genera la grande civiltà dell'urbanistica del dopo-terremoto. Il potere lontano si manifesta attraverso forme di mediazione, e mediazione significa pianificazione, e pianificazione significa possibilità di far uso di strutture garanti del potere, che diventano operanti nel modo più spregiudicato, efficiente, attivo. L'urbanistica stessa, e l'urbanistica dei governatori, dei burocrati, dei militari, che così bene si presentano di fronte al problema del terremoto, si può porre e può essere interpretata come una struttura del potere che, proprio per questo suo distacco, questa distanza dal centro, si realizza. E si realizza, proprio, come diceva Battisti, in una architettura piena di libertà.
Come mai? È il problema della trasgressione, e trasgressione vuol dire superamento. La parola «trasgressione» somiglia alla parola «trasformazione», anche se in parte soltanto qui si può parlare di trasformazione, poiché spesso è «travestimento» (che è un'altra parola tipicamente barocca: la maschera).
Il rapporto tra gli ordini architettonici e le decorazioni, per esempio, che è in tutto il mondo europeo, uno dei nodi sui quali possiamo analizzare i modelli e la specificità delle varie forme di barocco è rivelatore. Essendo già assunto con scetticismo, il modello degli ordini viene accettato in modo acritico; non è preso — per così dire — sul serio, fino al punto da essere deformato disinvoltamente; e dà luogo alla possibilità di una trasgressione ricchissima, che si pone come libertà; ma libertà entro gli schemi dell'Assolutismo, entro gli schemi delle leggi; nelle quali la popolazione e la cultura, però, non si riconoscono, non si identificano, e che quindi vengono assunte come schema neutro: banalizzate, in alcuni casi. L'ordine architettonico è sempre abbastanza fedele e abbastanza banale nel Mezzogiorno, ma la «rivincita» avviene sul terreno della decorazione: una plastica così esuberante che sembra prevaricare l'ordine, anche se negli esempi migliori si trova un perfetto equilibrio con gli ordini stessi. Ecco: il rapporto tra urbanistica e architettura, tra ordini e decorazioni, tra normatività e liberazione. E non si può non parlare dell'effimero, uno dei dati essenziali della cultura barocca. L'effimero, ad esempio, rispetto all'architettura si pone come momento trasgressivo e liberatorio: quindi, identificante.

Il Barocco meridionale è una delle manifestazioni artistiche nella quale, di più, possiamo leggere il problema di identificazione di una periferia che si adegua, con qualche fatalismo, alle direttrici centrali, sviluppando, in alcuni casi, esiti estremamente avanzati di ricerca e di realizzazioni; ma che rimane sufficientemente libera da rappresentarsi, appunto, in forme artistiche che presentano una ricchezza di recuperi dall'antico, di étimi medioevali, di animismo, e di tutte quelle forme che le tradizioni autoctone hanno trasmesso come parte profonda dell'identità di una popolazione.
Vorrei augurare che questo Centro Studi decolli lasciando indietro il fatalismo passivo, che in qualche modo è parte del mondo meridionale, rivolgendosi, invece, verso la produttività e lo sviluppo, la ricerca spregiudicata e coraggiosa, di cui le meravigliose manifestazioni della ricostruzione dopo il terremoto hanno dato prova.

Mario Manieri Elia

SANTI LUIGI AGNELLO

Nel corso dei lavori di questo Seminario mi sono posto una domanda, suggeritami da certe ricerche che vado compiendo nel campo, a me più familiare, dell'archeologia; una domanda che adesso rivolgo ai colleghi storici dell'arte: quale fu il quadro mentale dei produttori di cultura artistica nella Sicilia del Sei e del Settecento?
Gli studiosi di storia della storiografia sanno bene che per la *Kulturgeschichte* isolana hanno particolare rilevanza due decenni: il sesto del '500 ed il sesto del '700; il primo, soprattutto, perché è in questo periodo che la Sicilia «scopre», per così dire, se stessa e l'Italia «scopre» la Sicilia. È del 1558, infatti, la prima edizione del *De rebus siculis decades duo* del domenicano saccense Tommaso Fazello (1498-1570), l'opera che dà l'avvio allo studio metodico della Sicilia. Delle due *Deche*, la prima tratta di topografia storica ma, anche se è tuttora strumento di lavoro per gli archeologi, non ha interesse ai fini della domanda che ho posto, a differenza della seconda, che per la prima volta propone la storia dell'Isola quale storia di una «nazione» siciliana distinta dalle «nazioni» succedutesi sulla sua terra sin dall'età più antica. Questa tesi della «continuità della storia siciliana come storia di invasioni, che non offre scelta ai Siciliani stessi» (A. Momigliano) fu fatta propria, com'è stato osservato, dalla storiografia locale sino al 1780 almeno.
Tre anni dopo la pubblicazione delle *Deche*, nel 1561, appariva, postuma, la quarta edizione (se il mio ricordo è esatto) della *Descrittione di tutta Italia* del domenicano bolognese Leandro Alberti (1479-1553), accresciuta, rispetto alle precedenti, dal testo relativo alla Sicilia ed alle altre isole. È un'integrazione della cui importanza l'autore era stato pienamente consapevole: «Nuova cosa peraventura parerà ad alcuno che io ardisca entrare alla descrittione dell'Isole circostanti all'Italia, *si come parti di quella*».
L'interpretazione che, della storia della Sicilia, dettero il Fazello e gli eruditi, che ne seguirono le orme, non recise ovviamente i legami tra l'antiquaria locale e quella italiana ed europea — ben documentabili dal primo ventennio del Seicento —, ma, senza dubbio, influì sui programmi di ricerca dei dotti siciliani.
La svolta si ebbe nel 1759, quando Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) pubblicò le sue *Anmerkungen über die Baukunst der alten Tempel zu Girgenti in Sicilien*, le quali porsero materia di riflessione alla cultura siciliana; e nel mondo greco, oltre che nel mondo normanno, riconobbe infatti le matrici etnico-culturali dell'Isola il maggiore storico siciliano del sec. XVIII, Rosario Gregorio (1753-1809).
La cultura siciliana fu dunque caratterizzata da una forte impronta autonomistica per non meno di due secoli. Anzi, secondo una tesi largamente dibattuta negli anni '60, ancora nel primo cinquantennio dell'unità d'Italia la storia dell'Isola fu di opposizione rispetto allo stato nazionale (e, per contrasto legata alle vicende europee): per es., F. De Stefano e F.L. Oddo, in un loro libro ben noto, giunsero «alla conclusione che della cultura siciliana si *poteva* fare storia solo rapportando l'universale al particolare, cioè precisando come i problemi e le vicende culturali — di per sé meta-nazionali — *fossero stati* vissuti nel particolare ambito siciliano» (S. Russo).
Quanto siffatte idee e comportamenti culturali abbiano pesato sulle scelte dei committenti e sul consenso degli artisti, siciliani e non, è problema tutto da indagare ed io mi auguro che il Centro di Studi voglia, tra le tante altre sue ricerche, includere pure questa, fondamentale, a mio parere, per meglio intendere la complessa tematica del Barocco siciliano.

Santi Luigi Agnello

GIUSEPPE LA MONICA

Vorrei tornare al problema del Serpotta a cui ha fatto riferimento fin dall'inizio Marcello Fagiolo. Già da alcuni anni si sollecitano — senza esiti positivi — gli organi competenti della Sicilia Occidentale ai fini di un immediato intervento di restauro delle opere del Serpotta, uno dei maggiori esponenti del tardo Barocco e del primo Rococò di importanza europea.
I pregevoli stucchi di questo artista — sui quali si è soffermata l'attenzione degli studiosi con studi, ricerche e anche tesi di laurea — versano oggi in condizione di grave guasto. Ne ho parlato con il prof. Giulio Carlo Argan e con il prof. Salvatore Boscarino al fine di suscitare l'attenzione soprattutto delle autorità su una vicenda estremamente delicata e importante. Il prof. Argan alcuni mesi or sono proponeva addirittura un colloquio internazionale, da tenersi a Palermo, su «Serpotta e il problema degli stucchi tra Seicento e Settecento». Un colloquio tra storici dell'arte e specialisti di restauro degli stucchi e dell'architettura. Purtroppo l'iniziativa non è potuta andare in porto e il fatto sta a dimostrare quanto il problema della «conoscenza» e della «conservazione» siano strettamente legati.
Per scongiurare un ulteriore aggravio dei guasti colgo l'occasione della inaugurazione dell'attività di questo Centro Internazionale di Studi sul Barocco in Sicilia — significativamente finalizzato alla *conoscenza* e alla promozione della *conservazione* — per rivolgere un vivo appello alle istituzioni preposte alla cura e alla conservazione del patrimonio artistico siciliano perché si venga sollecitamente incontro alla pressante richiesta di restauri formulata dagli studiosi del Serpotta. Un appello che è indirizzato anche agli organi politici comunali, mi riferisco soprattutto alla città di Palermo, e regionali, in particolare l'Assessorato per i Beni Culturali e Ambientali sotto il cui patrocinio si inaugura oggi questa istituzione. Un primo atto concreto in questa occasione di «fondazione» di un Centro di Studi sul Barocco può ben essere la formulazione di *voti* per la tutela, la conservazione e il restauro del patrimonio siciliano.
Purtroppo certe anomalie hanno precise responsabilità e si vorrebbe che ci si rendesse complici, in una terra come la Sicilia, che è anche paese dell'omertà. Ma noi viviamo in realtà, in Sicilia, nella condizione di esuli, che nell'iconologia sarebbe a dire nella condizione esistenziale dell'esilio, elemento che si legge anche nell'arte del Barocco.
Accennava Manieri Elia alle ambiguità linguistiche, alla maschera del «travestimento», bé in Sicilia questo elemento si può leggere più che altrove. Si tratta di una sorta di risarcimento simbolico dell'esilio permanente a cui è costretta la Sicilia e noi siciliani, geograficamente e politicamente.
La fioritura di iconologie della Sicilia, la fioritura di forme, la stessa situazione di «diversità» — che non sto qui a dire se è di «provincia» o no — è comunque una diversità che non investe soltanto la scelta linguistica, ma dietro di essa c'è una sorta di sentimento permanente dell'esilio, una condizione esistenziale di sfida. Cioè il problema della Sicilia è il problema del risarcimento di un lutto millenario, e quindi, millenariamente, questo problema di identità è posto in bilico tra la vita e la morte. L'immagine che più identifica la Trinacria — per parlare di iconologia — è una donna orrida, la Gorgone, che perennemente ghigna contro l'avversario, e le sue tre gambe simboleggiano il giro perenne del sole. Evidentemente questo ghigno perenne e questo movimento è un modo di terrorizzare l'avversario perenne, cioè un modo di giocare perennemente un azzardo consapevole; la sfida può essere anche una sconfitta. Ecco perché nel barocco siciliano si infrange la retorica; non c'è magniloquenza, è un discorso tanto trasgressivo quanto scettico, diceva appunto Manieri Elia. Forse accanto allo scetticismo e al fatalismo c'è d'altro canto questa memoria, questa nostalgia per radici lontane, perdute e irraggiungibili, questo sogno e questa coscienza di giocare continuamente con l'utopia: il barocco è un momento fondamentale di questa lotta, e a me piace studiarlo da questo punto di vista.

Giuseppe La Monica

SALVATORE BOSCARINO

Rileggere il Barocco siciliano

Coloro che si sono assunti la responsabilità della istituzione di un Centro internazionale di studi sulla cultura figurativa di un periodo così lungo e tormentato, come quello barocco, e per un'area geografica così vasta, come la Sicilia, hanno l'obbligo di dare prima a loro stessi e poi agli altri una serie di indicazioni preliminari sulle finalità dell'iniziativa e sulle strade che essi intendono seguire per raggiungerle.
Soltanto dopo un chiarimento sulle finalità si possono formulare i programmi di lavoro di una nuova istituzione, al fine di evitare il rischio di un attivismo senza idee.
Forse è la prima volta che un gruppo di studiosi di diversa estrazione culturale, alcuni non siciliani e altri non italiani, intende portare avanti un discorso scientifico, non provinciale né proteso alla soddisfazione di ricorrenze centenarie o di tradizionali mète accademiche.
Ci è sembrato doveroso individuare le finalità non soltanto sul terreno propriamente storico, ma anche su quello civile e morale.
Siamo convinti inoltre che la conservazione del patrimonio dei beni artistici dei contesti ambientali dell'età barocca, deve venire considerata un momento conoscitivo: la conoscenza storica deve essere poi estesa alla individuazione del loro uso nel tempo, alla logica interna delle immagini e degli eventuali «quozienti» letterari, alla ricerca del ruolo e del significato che essi hanno assunto e assumono nella coscienza individuale e sociale.
Da questa coscienza dipende la loro conservazione e non v'è dubbio che la indispensabile prassi del restauro con la sua base teorica, la sua metodologia e la sua tecnica, realizzi, come ha osservato l'Argan, «il delicato raccordo tra il momento conoscitivo e il conservativo di quell'aver cura dell'arte, che non è soltanto un dovere dello storico dell'arte ma la sostanza della sua disciplina».
Parlare di storia dell'arte ma anche di storia dell'architettura, di storia urbana, di storia dell'arredamento, delle arti applicate, e così via, vuol dire anche parlare di conservazione e di restauro.
Per raggiungere questi scopi, dovendo operare in un'area geografica come la Sicilia, caratterizzata da una netta identità fisica e sottoposta ad accelerate ed ininterrotte trasformazioni, e per un periodo abbastanza lungo, come quello barocco, significa ammettere la persistente validità del barocco come categoria critica e stilistica dentro un determinato arco cronologico per i vantaggi metodologici che tale ammissione consente (come è stato notato dal Portoghesi, per il barocco latino-americano). Ma significa anche, proprio per questa ammissione, non usare soltanto il metro della grammatica e della sintassi barocca, elaborati dalla cultura egemone nei centri più avanzati, per includere o escludere una determinata opera dalla predetta area stilistica.
La produzione di una «sede» periferica in generale (e quella della Sicilia barocca in particolare) deve essere considerata per le eccezioni che, quasi inflessioni e pronunce di un dialetto, non rappresentano «più una degradazione della lingua bensì una delle sue forme di sviluppo e di trasformazione» (Portoghesi).
Pur convinti della limitatezza delle barriere temporali o della ristrettezza delle perimetrazioni geografiche, dobbiamo riconoscere i vantaggi di questo metodo che, in generale, consente confronti tra opere e artisti della stessa isola o di altre aree, quindi raggruppamenti e ordinamenti varii e, alla fine, la possibilità di formulare quei giudizi di valore sulle «cose» artistiche, la cui definizione rigorosa non è «una deduzione dalla critica e storia dell'arte, è in *toto* la critica e storia dell'Arte» (Argan).
Il Centro potrebbe promuovere poi ricerche nel settore dei materiali, delle tecniche realizzative e dei processi produttivi, che sono così intimamente collegati alla conservazione e al restauro e che superano i limitati orizzonti delle vicende locali.
Siamo poi consapevoli che un'attività collettiva, come quella che propone il Centro, non può né deve avere una base metodologica unitaria, che, per le ricerche nel campo della cultura figurati-

MILITELLO VAL DI CATANIA. *Chiesa di S. Maria. Annessa al Convento Benedettino Cassinese oggi Palazzo Comunale.*

va, non esiste, giacché numerosi e vivaci sono i dibattiti e le polemiche, e molteplici gli indirizzi metodologici, tutti rispettabili e tutti importanti. Il Centro, proponendosi di contribuire alla identificazione dei valori più distinti o scarsamente noti, prodotti nel campo della cultura figurativa in età barocca, dovrà avere in programma un impegno serio di rinnovamento di questi studi, che non possono continuare ad attardarsi sugli schemi di una tradizione celebrativa o amplificatoria, quasi costantemente interessata alle testimonianze più conosciute, quanto piuttosto ridimensionata e verificata con la cultura nazionale ed internazionale su nuove relazioni e su più attendibili ricerche archivistiche, librarie e sul campo.
Si sa che a questi propositi si oppongono sempre obiezioni di principio: la continua devastazione del patrimonio artistico, che va dai furti degli oggetti mobili all'abbandono e alla distruzione di edifici religiosi e civili di quell'età, alla scomparsa o anche alle violente trasformazioni dei contesti ambientali urbani e naturali, volute dalle cosidette inderogabili esigenze della vita moderna, alla dispersione dei fondi antichi delle nostre biblioteche e degli archivi, e la difficile accessibilità ai «testi» che ci si propone studiare e quindi la possibilità e la volontà di condurre nuovi e più aggiornati rilievi grafici e fotografici.

Ma a parte il fatto che, pur con tutte le distruzioni, il patrimonio artistico siciliano di età barocca è ancora cospicuo, dobbiamo riconoscere che ricerche recentemente condotte o in corso su alcuni artisti e su alcuni monumenti (ma soprattutto su problemi storici e questioni letterarie) presso alcuni centri e presso i fondi antichi delle nostre biblioteche o dei nostri archivi hanno dimostrato che il disastro, a parte quello ambientale e degli oggetti mobili che può essere considerato totale, é stato meno grave di quanto abitualmente si é portati a ritenere.
Abbiamo motivo di pensare, anzi, che i tre patrimoni oggetto delle nostre ricerche (artistico, architettonico-ambientale e archivistico-librario) sono più accessibili di quelli di altre epoche precedenti. Si deve anche aggiungere che più avvertita ci sembra l'opinione pubblica verso questi

BAGHERIA. *Villa Butera. Particolare del portone.*

problemi, mentre la cultura storiografica ha acquisito una notevole strumentazione scientifica che consente di bene sperare per le ricerche e le attività in programma.
Ed è proprio sui «testi» esistenti (opere artistiche, monumenti, centri urbani, cultura materiale...), che le ricerche vanno riprese e condotte attraverso una sistematica ricognizione e con la dovuta cautela scientifica, sia sulle strutture fisiche e sia sulle fonti letterarie e archivistiche, le quali ultime costituiscono l'indispensabile retroterra e l'ineludibile scheletro su cui si reggono le prime.
Il riesame di ciò che ci resta, anche attraverso la lettura del passaggio del tempo, è il fondamento scientifico per un sicuro rinnovamento degli studi, da accompagnare all'indagine sulle stampe antiche, sui manoscritti, sui disegni autografi, sulle vedute, sui resoconti di viaggiatori, sulle fonti letterarie, sulle idee che hanno promosso l'opera e anche sui significati nascosti.
Il centro, cercando anche di catalizzare energie esistenti e potenzialità culturali in formazione, dovrebbe raccogliere le notizie degli «scavi», se mi è concesso il termine proprio dell'Archeologia, quasi dei rapporti periodici operati sul campo tramite fotografie, rilievi, grafici, etc..., o nelle biblioteche e negli archivi nella loro continua crescita e quindi anche nella loro incompletezza e approssimazione.
Attraverso l'elaborazione dei risultati di questi «scavi» la storia della cultura artistica isolana del Seicento e del Settecento si presenterà nelle sue peculiarità e con la sua unità sostanziale, quasi una pagina, una piccola grande pagina, di quel libro più vasto che é il Barocco proposto al mondo dalla Controriforma trionfante e dal potere politico. Il Barocco era la risposta di Roma alla denuncia della Chiesa riformata, che in Sicilia si presentava con caratteri di stretta ortodossia per la posizione geografica di isola «assediata» tra popolazioni di altre religioni, ed avente una base demografica formata da comunità molto diverse.
In particolare poi osserviamo che la pittura e la scultura dell'età barocca in Sicilia, in consonanza con le produzioni contemporanee di altre aree, mostrano particolare attenzione per i meriti dei santi (i miracoli, la carità, le opere di fede, etc...) e per il pathos umano (gli spasimi, l'estasi, le sofferenze dei martiri, etc...), proposti sempre in una scena trionfalistica, che presuppone la ideologia della salvezza mediante le opere e che costituisce la proposta di fondo da leggere sempre tra i sottintesi valori iconologici presenti e i significati di persuasione che queste opere sempre si prefiggono. Questa attenzione per l'uomo e le sue opere, che si ritrova nelle sculture e nelle pitture, si afferma poi soprattutto nell'architettura, nella quale il lusso delle decorazioni marmoree, la ricchezza degli stucchi e la preziosità degli arredi mobili che si riscontrano negli interni si associavano sempre alla valorizzazione dei significati urbani, all'attenzione costante per gli spazi e per i volumi esterni, o per i vani (saloni, atrii di ingresso), nei quali soprattutto si celebravano i rituali delle relazioni tra le classi.
Si può dire che ogni edificio barocco ha un carattere «pubblico» per vocazione e appartiene alla città e ai viandanti che la percorrono, quali spettatori e visitatori. A questi ultimi è dedicata la decorazione mostruosa delle mensole dei balconi con finalità di «persuasione» e anche di festa, di divertimento e di intimidimento.
Tutto l'universo barocco reagisce così alle intenzioni della Riforma luterana affermando il successo della Chiesa e delle monarchie nazionali, ma anche il consolidamento in Europa della grande proprietà fondiaria e l'affermarsi della nuova scienza, che doveva portare alla nuova civiltà industriale e al nuovo mondo «moderno».
L'utilizzazione antidogmatica del linguaggio classico e quindi del repertorio linguistico del passato, notato per l'architettura barocca romana dal Portoghesi, si manifesta in Sicilia attraverso una concezione nuova dello spazio e il gusto di esperienze mai tentate che implica l'abbandono delle regole (arrivate assai tardi in Sicilia) che la cultura umanistica aveva recuperato tra il Quattrocento ed il Cinquecento contrapponendole alla tradizione tardogotica.
Il patrimonio di regole viene arricchito attraverso una serie di scambi attivati da un collezionismo che nasceva in Sicilia, contemporaneamente alle maggiori sedi di Roma, Firenze, Napoli e Ma-

drid, in maniera rigogliosa e attraverso la diffusione intensissima di pubblicazioni, che determina quasi una nuova vitalità avente la forza di rinnovare dall'interno la struttura delle immagini barocche autoctone. L'attenzione alla tecnica e la programmatica dichiarazione di «modernità» introducono elementi storici fondamentali, mentre l'aspirazione a una professionalità e alle ragioni dell'economia rendono gli artisti barocchi attuali e vicini al nostro tempo.

Gli studi che dovrà promuovere il Centro, anche attraverso lo svolgimento di corsi tematici, a nostro giudizio dovranno occuparsi, nell'assoluto rispetto della autonomia metodologica e di pensiero di ogni singolo studioso o gruppi di studiosi, non soltanto degli artisti noti e meno noti ma anche dei «petits maîtres» locali. Questi scalpellini, stuccatori, scultori, ebanisti, orefici, fonditori, etc..., tanto contribuirono alla eccellenza di un periodo non soltanto per la fantasia e per l'abilità quando lavoravano da protagonisti ma anche per le soluzioni più avvedute che proponevano ai problemi tecnici dettati dalle immagini più ardite, quando lavoravano in posizione subalterna.

Le vicende dell'età barocca iniziavano in Sicilia quando l'Impero spagnolo intraprendeva, appena alcuni decenni dopo la grande vittoria sui Turchi a Lepanto (1571), la strada senza ritorno della sua decadenza particolarmente per i territori del Mediterraneo (dei quali la Sicilia rappresentava certamente il confine più orientale). Le successive dominazioni straniere appaiono tanto diverse ed estranee da far ritenere che la società siciliana — a parte i giorni di ossequio per le investiture ed in qualche altra ricorrenza — riuscisse a vivere al di fuori di un apparato politico-amministrativo centralizzato.

In questa situazione le influenze dall'esterno e quelle del potere (che sino ai Borboni di Napoli era vicereale e, con l'esclusione di questo periodo, era anche ecclesiastico per l'invocata legazia apostolica) subivano una traduzione nelle necessità e negli schemi esistenziali delle popolazioni dell'Isola, consentendo tuttavia — tra assenze e vuoti di interventi statali — di resistere, di reagire e sopravvivere alle situazioni più disastrose, realizzando, come avveniva per gli interni (particolarmente eccezionali quelli degli oratori palermitani di Giacomo Serpotta), e per la ricostruzione delle città della Sicilia orientale, decorazioni, architetture e ambienti di indubbia magnificenza.

È su questo ampio retroterra culturale che si è formato il volto della Sicilia Barocca, presente nei centri maggiori e minori: un volto che si affermava non soltanto come *instrumentum regni* e simbolo del potere nelle città più importanti ma costituiva una diffusa *koinè* accettata da tutti: artisti, maestranze e committenze.

Alla fine questo volto barocco può essere considerato come lo sforzo di ammodernamento dell'Isola (la quale non era certamente dimentica delle fulgide esperienze medioevali, che la videro al centro di interessi politico-economici più vasti, e di quelle, ridotte rinascimentali e manieristiche), con l'apertura ai movimenti e ai dibattiti più vivi dell'età barocca: dall'Arcadia all'Illuminismo.

Che poi i riverberi della cultura artistica della Sicilia barocca, al di là delle vicissitudini storiche, possano riconoscersi nella cultura artistica italiana (a partire da quell'età si definisce decisamente lo «strappo», anzi il distacco dell'Isola dalla sfera di influenza spagnola, che pure viveva il *Siglo de Oro* nella letteratura e nell'arte, e l'avvicinarsi alla cultura romana) potrebbe costituire una ipotesi di studio interessante, un riferimento permanente all'ulteriore proseguimento e approfondimento delle indagini.

Necessita quindi un allargamento della base scientifica che deve mobilitare altre discipline appartenenti alle scienze umane, al fine di liberare le opere barocche siciliane da ogni pregiudizio di estemporaneità o di improvvisazione o di subalternità rispetto alle aree egemoni. Tutto ciò sarà possibile soltanto attraverso una ricerca paziente, che, con un atto di tenace fiducia, rifiuti la storia come una struttura predisposta, individuata e definita una volta per sempre. Dall'attività del Centro, che dovrà pure avviare il non facile equilibrio tra apporti originali e rapporti sulle conoscenze attuali, non ci attendiamo quindi una storia della cultura figurativa barocca per i Siciliani bensì una lettura moderna dei fatti figurativi dell'Isola, entro il più ampio discorso storico del barocco europeo e internazionale. Restituire alla storiografia artistica siciliana sull'età barocca, attraverso un approfondimento e un allargamento delle tematiche, un più ampio respiro dovrebbe essere, a mio giudizio, l'obiettivo del Centro di Studi. Tale obiettivo é stato il nostro fine di sempre e quello di tutti gli studiosi siciliani che, anche in settori limitrofi, ci hanno preceduti. Tra questi vorrei ricordare l'azione culturale e civile di Giuseppe Agnello e quella di Giuseppe Giarrizzo, che dovranno costituire sicuro riferimento alla nostra fatica.

È con questi modelli di lavoro che il Centro dovrà iniziare la sua attività.

Salvatore Boscarino

TRAPANI. *Chiesa del Collegio. Particolare maschere 2° ordine.*

Indice

Lucia Trigilia
Premessa Pag. 8

Liliane Dufour, Henri Raymond
La riedificazione di Avola, Noto e Lentini » 11

Maria Gloria Martellucci
Palermo «Theatro del sole» » 35

Emanuele Fidone, Giovanna Susan
Nuove acquisizioni filologiche du Luciano Alì » 55

Simonetta La Barbera
La facciata della Chiesa di S. Anna della Misericordia di Palermo » 99

francesco Brugnò
Allievi e seguaci di Gaspare Serenario » 109

Marina Russo
La statua e la cassa di S. Lucia » 125

Lucia Trigilia
Disegni di fortificazioni siciliane tra XVI e XIX secolo » 145

Diana Malignaggi
Disegni della Biblioteca Centrale della Regione Siciliana » 187

Testimonianze 1982 » 203